DENKMALE

DEUTSCHER KUNST

VON

EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS

BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ZWEITER BAND.

I. ABTHEILUNG: BAUKUNST,
25 Tafeln und 58 Seiten Text.

II. ABTHEILUNG: BILDNEREI,
13 Tafeln und 28 Seiten Text.

III. ABTHEILUNG: MALEREI,
12 Tafeln und 20 Seiten Text.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1856.

2° Art. 23 fls (2

<36611188310016

<36611188310016

Bayer. Staatsbibliothek

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST, BILDNEREI

UND

MALEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FÖRSTER.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1856.

W 644/2045

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

DENKMALE

DEUTSCHER

BAUKUNST UND BILDNEREI

VON EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS BIS AUF DIE

NEUERE ZEIT.

HERAUSGEGEBEN

VON

F. O. MEIGET.

ERSTER BAND.

ERSTER FOLIOBAND.

LEIPZIG.

Bayerische Staatsbibliothek München

INHALT DES ZWEITEN BANDES.

I. BAUKUNST.

	Seite
Die Abteikirche zu Laach mit 3 Bildtafeln.	1
Die St. Michaeliskirche in Altenstadt mit 2 Bildtafeln.	7
Die Abteikirche zu Heisterbach mit 2 Bildtafeln.	13
Das Jerusalemer Thor zu Büdingen.	17
Die Kirche der H. Elisabeth zu Marburg mit 3 Bildtafeln.	19
Der Dom zu Worms, mit 2 Bildtafeln.	25
Die St. Paulskirche in Worms.	29
Die Pfarrkirche zu Gelnhausen mit 2 Bildtafeln.	33
Die Kirche zu Gernrode mit 2 Bildtafeln.	37
Die St. Katharinenkirche zu Brandenburg an der Havel.	43
Wohnhäuser in Elbing.	47
Das Kloster Paulinzelle.	49
Das Münster zu Freiburg mit 2 Bildtafeln.	51
Die bayerische Ruhmeshalle mit 2 Bildtafeln.	55

II. BILDNEREI.

Die Kreuzigung, Elfenbeinrelief aus dem Bamberger Domschatz.	1
Verkündigung und Geburt Christi, Elfenbeinrelief ebendaher.	5
Der St. Gregorius-Altar von Schramm.	7
Der Egsterstein in Westfalen.	9
Die heiligen Familien in St. Elisabeth zu Marburg.	17
Kanzel und Hochaltar zu Wechselburg mit 3 Bildtafeln.	19

Seite

Madonna im Besitz des Domprobstes Würschmidt. 23
Die Apostel- und Märtyrer-Tafeln aus dem Münster in Basel mit 2 Bildtafeln. 25
Der Kampf um die Schiffe und die Nibelungen von Schwanthaler. 27

III. MALEREI.

St. Johannes der Täufer von B. Zeitblom. 1
Der Tod Mariä von Burg Lichtenstein. 3
Votivtafel aus der Karthäuserkirche zu Basel. 5
Der H. Georg von C. Vos mit 2 Bildtafeln. 9
Maria im Rosenhag von M. Schongauer. 11
Christus am Kreuz, Miniatur aus dem 12. Jahrhundert. 13
Miniaturen aus dem Bamberger Domschatz; 11. Jahrhundert, 4 Bildtafeln. 15
Maria im Rosenhag von Meister Stephan. 19

ERSTE ABTHEILUNG.

BAUKUNST.

BUCH DER LIEDER

ERSTE VERÖFFENTLICHUNG

Bayerische Staatsbibliothek München

DIE ABTEI-KIRCHE ZU LAACH.*

Lage.

Hinter den lachenden Rebenhügeln des Rheins, auf deren Felsenspitzen stolze Burgen thronen, haben sich mehrfach in stiller Abgezogenheit eines engumgrenzten Thales fromme Mönche angesiedelt. Ihre Klöster und Abteien überraschen noch heute, wo längst die letzte Hora in ihren heiligen Räumen verklungen, den Wanderer durch Reichthum, Grösse und Pracht der Anlage und mehr noch durch den edlen Kunstgeist, der sie hervorgerufen und der noch aus jedem Stein eines Trümmerhaufens vernehmliche Worte zu uns redet und uns zeigt, welche einheitliche Kraft Jahrhunderte lang dort gewirkt und geschaffen. In eines dieser stillen Thäler setzen wir heut unsern Fuss, um anschauliche Kenntniss zu gewinnen von einem der herrlichsten Denkmale der deutschen Baukunst des Mittelalters.

In der Kette ausgebrannter Vulkane nördlich der Mosel, bekannt unter dem Namen der Eifel, haben sich in der Tiefe der alten Krater Seen (Maare) gebildet, durch welche die sonst sehr öde Gegend einiges Leben erhält. Das grösste dieser Maare, welches eben seines Umfangs wegen in alten Zeiten schlechtweg lacus (See), Laach, genannt worden, liegt etwa drei Stunden westlich von Andernach. Hier in lautloser Abgeschiedenheit, überragt von sanft bebuschten Hügeln, erblicken wir am südwestlichen Ende des Sees ein grosses, stattliches Gebäude, wohlerhalten, aber von sehr alterthümlichem Ansehn: es ist die Benedictiner-Abtei Laach. Sechs Thürme von verschiedener Form und Grösse treten über das Kirchendach empor; die Kirche selbst ladet mit ihrem kräftigen, doppelten Kreuzbau nach Norden und Süden, mit drei Absiden nach Osten aus und gewährt von allen Seiten ein reiches Spiel von Licht- und Schattenmassen und den Reiz mannichfaltiger perspectivischer und malerischer Ansichten. Die von uns mitgetheilte ist vom Seeufer, von der Nord-Ostseite der Kirche genommen. Die Brandstätte neben der Kirche zeigt uns (nicht im Bilde) die Uebereste des im vorigen Jahrhundert erbauten, im Januar 1855 in Asche gelegten Klostergebäudes, das für landwirthschaftliche Zwecke benutzt wurde.

Geschichte.

Als Gründer der Kirche und des Klosters nennt die Geschichte Heinrich II. Pfalzgraf bei Rhein, dessen Vater, Heinrich I., Pfalzgraf zu Aachen, durch seine Gemahlin Mathilde von Ahr-Hochstaden in den Besitz des halben Sees und der daran liegenden Burg gekommen. Heinrich II. nannte sich desshalb dominus de lacu (Herr von Laach). Ueber die Veranlassung zum Klosterbau erzählt man sich Folgendes: Pfalzgraf Heinrich, in kinderloser Ehe lebend mit der verwittweten Gräfin Adelheid v. Ballenstedt, war mit seiner Gattin über-

* Benutzt wurden: S. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein. F. Geier und R. Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein.

eingekommen, ein Kloster zu erbauen, ohne inzwischen über die Wahl des Orts zu einer Entscheidung zu gelangen. Als sie aber eines Abends nach Sonnenuntergang in gottseligen Betrachtungen aus einem Fenster ihrer Burg über den See sahen, erblickten sie am Ende desselben und an seinem Ufer zahllose Flämmchen und erkannten darin einen Fingerzeig Gottes für die Ausführung ihres frommen Vorhabens.

An dieser Stelle ward nun mit Zustimmung des Erzbischofs Heilbert von Trier und
1093 im Beisein vieler Grossen im Jahre 1093 der Grundstein zu dem Kloster und der Kirche gelegt und reiche Schenkungen beider Ehegatten folgten. Allein schon zwei Jahre hernach starb Heinrich, und im Jahre 1100 seine Gemahlin. Erbe der pfalzgräflichen Güter und mithin auch der Bauunternehmung von Laach war Siegfried, der zweite Sohn erster Ehe der Pfalzgräfin Adelheid. Siegfried vernachlässigte Anfangs die Stiftung, nahm sich aber
1112 von 1112 an des Baues mit um so grösserem Eifer an, bereicherte das Kloster mit neuen Schenkungen und liess sogar seine Burg am See abtragen, um das Kloster gegen etwaige zukünftige Bedrückungen von daher sicher zu stellen.

Nach dem Tode Siegfrieds, der an den in der Schlacht bei Warensted erhaltenen Wunden am 9. März 1113 starb, übernahm, da sein Sohn Wilhelm nichts für das Kloster that, die Gräfin Hedwig, Wittwe Gottfrieds von Arras, welche die nahgelegene Burg Nickenich bewohnte, die Sorge für den Kirchenbau und fügte namentlich den westlichen Chor mit den beiden runden Thürmen hinzu.

1138 Am 23. März 1138 bestätigte unter dem Abte Giselbert Papst Innocenz II. die Stiftung des Klosters, verlieh ihm den apostolischen Schutz und stellte es unter die Regel des heil. Benedict. Aber ungeachtet der stets sich mehrenden Besitzungen des Klosters konnte
1156 die Einweihung der Kirche erst am 23. November 1156 erfolgen. Erzbischof Hillinus von Trier vollzog sie und zwar nach dem Willen des ursprünglichen Stifters zu Ehren der heil. Jungfrau und des heil. Nicolaus. Zugleich wurde sie Begräbnissstätte für die Stifter und Förderer des Baues.

Von spätern auf den Bau bezüglichen Ereignissen wird uns nichts berichtet, ausser dass der Abt Theodorich v. Lehmen (1252—1295) dem Gründer von Laach, Pfalzgraf Heinrich II., der die Kirche zu seiner ewigen Ruhestätte selbst bestimmt hatte, am Westende der Kirche ein prächtiges Grabmal errichten und seine irdischen Ueberreste darin beisetzen liess.

Die Baugeschichte der Kirche bietet keinerlei Schwierigkeiten; das Vorhandene, in allen Theilen einheitlich durchgeführt, schliesst sich einfach den Daten von der Gründung bis zur Vollendung an, so dass wir in ihr ein in allen Theilen ebenso ursprüngliches als schönes Denkmal der deutschen Baukunst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts besitzen, daran sich nur der Vorhof als eine wahrscheinlich um etwas spätere Arbeit anschliesst.

Anlage. Betrachten wir den Grundriss auf Taf. 2, so erkennen wir daraus eine dreischiffige Kirche mit weitausladendem Querschiff (c. c.) und sehr vertieftem Chor (a), mithin in stark ausgeprägter Kreuzform. Ausser der Hauptabsis des Chors (a) hat auch das nördliche, wie

das südliche Querschiff an der Ostseite je eine Absis, so dass damit die Ostseite als der bedeutendste Theil des Gebäudes in die Augen springt. An der Westseite fällt zunächst der quadratische Anbau (f) auf, welcher diesen Theil der Kirche nach Art der römischen Basiliken-Vorhöfe abschliesst und auch wohl als Kreuzgang benutzt worden ist; obschon Kreuzgänge an der Westseite bei uns ungewöhnlich sind.

Abgesehn aber von diesem Vorhof bietet die Westseite noch die besondere Eigenthümlichkeit eines zweiten, auch halbkreisrund abgeschlossenen Chores (b), wobei der Raum unter dem Hauptthurme (e) den eigentlichen Chorraum und in Verbindung mit den angrenzenden (und wie die perspectivische Ansicht Taf. 1 zeigt, bis zur Höhe des Langschiffes aufgeführten) Verlängerungen der Seitenschiffe ein zweites Kreuzschiff bildet.

So wenig nun die Anlage von Doppelchören in der deutschen Baukunst etwas Unerhörtes ist*, so gewiss unterscheidet sich doch diejenige der Kirche von Laach von den meisten der übrigen. Die Erbauung eines zweiten Chors (in Westen) war ursprünglich bedingt durch die Anlage einer zweiten Krypta, darin ein zweiter Heiliger seine Grabstätte fand, um der Kirche als ein zweiter Patron zu nützen. Ein Blick auf den Längendurchschnitt der Kirche (Taf. 2) zeigt uns, dass eine Krypta nur unter dem östlichen Chor sich befindet, dass somit das bedeutsamste Merkmal dem westlichen fehlt. Dazu kommt, dass dieses den Màssen nach im Vergleich mit den grossen und ausdrucksvollen Räumen des östlichen Chores fast verschwindet, und dass schon das Kappengewölbe über der Nische b statt der Halbkuppel sie von den östlichen Chornischen dem architektonischen Werth nach unterscheidet. Endlich sehen wir es durch eine darüber aufgeführte Empor zu einer niedrigen und kleinen Capelle herabgedrückt, welche noch obendrein durch eine gerade vor die Mitte des angeblichen Chorraumes und eine zweite vor die Mitte der Absis gestellte Säule um die letzte Erinnerung an einen Chor gebracht wird. Der Anlage dieses Westchors müssen somit andere Motive zu Grunde gelegen haben, als die sonst gewöhnlichen, und ich glaube sie einfach in der Bestimmung des Gründers zu finden, dass seine irdischen Ueberreste in der Kirche eine ewige Ruhestätte finden sollten; wenngleich die Uebersiedlung derselben an diese ihre jetzige Stelle um hundert Jahre nach der Vollendung der Kirche erfolgte. Es hat somit dieser Westchor keine andere Bedeutung und Bestimmung, als welche der Abt v. Lehmen im dreizehnten Jahrhundert ihm gegeben: er ist die Grabcapelle des Stifters.

Verfolgen wir nun die Bauanlage weiter, so muss uns vor allem die Klarheit in die Augen fallen, mit welcher sich alle Grundformen im Aufbau aussprechen. Das dreitheilige Langhaus mit erhöhtem Mittelschiffe, die beiden Querschiffe mit erhöhten Kreuzvierungen, die höchst wirksame Anordnung des Chors mit seiner von einer hölzernen Pyramide überdeckten Kuppel über der Kreuzung, den vortretenden Kreuzarmen, den Chornischen und den zwischen ihnen emporgeführten schlanken, viereckigen Thürmen. Der westliche Querbau tritt nur mit zwei runden, im Achteck bekrönten und mit gleichen Holzpyramiden gedeckten

Aufbau.

* Vergl. E. Förster's Geschichte der deutschen Kunst. Bd. I. p. 27.

Thürmen vor der Umfassungsmauer der Nebenschiffe vor; über der Kreuzung aber erhebt sich ein viereckiger, auf drei Seiten mit Galerien umgebener Thurm, der in einem viergiebeligem Aufsatz von bedeutend geringerm Querdurchmesser endet.

Die Kirche ist durchaus und schon der ersten Anlage gemäss mit halbkreisrunden, aus regelmässigen Tuffsteinstücken construierten Kreuzgewölben ohne Rippen versehen. Das Mittelschiff ist bis zum Scheitel des Gewölbes 53 F. 9 Z. hoch und im Lichten 27 F. 11 Z. weit; die Nebenschiffe sind 26 F. 5 Z. hoch und 14 F. breit. Zwölf Pfeiler aus Werkstücken von Mendiger schlackenartigem Basalt sondern die Schiffe; sie sind von viereckiger Grundform, verkropft, und zum Theil mit Halbsäulen besetzt, nach der Länge der Schiffe unter einander durch glatte Gurte oder Scheidebögen von halbkreisrunder oder gedrückter Bogen-Construction verbunden, je nachdem die Pfeilerabstände, die von 15 F. 5 Z. zu 17 F. 7 Z. von einander abweichen, es erheischt haben (wie der Längendurchschnitt zeigt). Die Gewölbe der Seitenschiffe sitzen an der Umfassungsmauer auf halbsäulenförmigen Diensten auf.

Die Länge der ganzen Kirche im Innern (im Lichten) beträgt 208 F. 10 Z. und mit dem Vorhof 261 F. 10 Z., die des Querschiffs in Osten 97 F. 9 Z. und seine Breite 26 F. 7 Z. Die Höhe aber der Kreuzarme misst 6 F. weniger, als die des Mittelschiffs. Die Dicke der Gewölbe ist so gross, dass sie nachtheilig auf die Widerlagmauern gewirkt und sie aus der senkrechten Lage gebracht hat, so dass künstliche Rettungsmittel (Verankerungen) angewendet werden mussten.

Fenster. In der Mittelschiffwand zählen wir 10 einfache Rundbogenfenster, in den Seitenschiffen doppelt so viel; drei Fenster hat das Querschiff nach Norden, drei nach Süden, drei die östliche, zwei mal drei (übereinander) die westliche Nische, jede Nebenabsis eines.

Aus den Kreuzarmen der Ostseite gelangt man rechts und links vom Chor, über Krypta. Stiegen, die durch den Unterbau der viereckigen Ostthürme führen, hinab zur Krypta, welche genau dem Chorraum entspricht und 38 F. 4 Z. lang und 26 F. 11 Z. breit ist. Die stark nach dem Scheitel ansteigenden, rippenlosen Kreuzgewölbe werden von sechs in zwei Reihen aufgestellten Säulen und gegenüberstehenden flachen und halbsäulenförmigen Wandpfeilern getragen. Fünf sehr enge, rundbogige, schiessschartenartige Fenster liefern der Gruft ihr spärliches Licht. Die Scheidebogen sind je nach der Zwischenweite mehr oder weniger gedrückt.

Thüren. Von den fünf Eingängen, welche ehemals in die Kirche führten, sind drei an der Nord- und Südseite zugemauert. Es bestehen nur noch die beiden an der Westseite (Grundriss h), welche den Seitenschiffen entsprechen und aus dem Vorhof in die Kirche führen. Es hat allen Anschein, dass diese Thüren nebst dem Vorhof zu dem ursprünglichen Plan hinzugefügt, erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ausgeführt worden sind, eine Annahme, welche besonders in dem reichern Styl der Details ihre Bestätigung finden dürfte.

Details. Was nun diese Details und die Ausschmückung der Kirche im Ganzen betrifft, so ist zu bemerken, dass die grösstmögliche Einfachheit màssgebend gewesen ist. Wir sehen wohl in den östlichen Kreuzarmen die Fenster überbogt, im Chor eine kleine Arcadenreihe

mit Halbsäulen als Zierrath angebracht und über die Seitenwände durch einen flachen, hohen Wandpfeiler mit zwei Bogen spärlich belebt. Sonst sind die Mauerflächen leer, bis auf die Tünche von grellen eigelben, spangrünen, zinnoberrothen und berlinerblauen Farben, welche ein nicht sehr glücklicher modernster Restaurationseifer leider! über die sorgfältig bearbeiteten Basalt- und Tuffsteine gelegt.

Im architektonischen Ornament gewahren wir einen Fortschritt von den östlichen zu den westlichen Theilen, von weniger durchgebildeten zu immer feineren und reicheren Formen. Von den Säulen der Krypta haben die beiden östlichsten attische Basen, noch ohne Eckbedeckung, die übrigen vier wachsen ohne Basen unvermittelt aus dem Boden. Die Capitäle der erstern haben noch einige unklare Anklänge an die korinthische Bildung, die letztern sind einfache Würfelcapitäle. Im Innern der Kirche fehlt an den (attischen) Basen der Halbsäulen und Pfeiler nirgend das Eckdeckblatt, die Capitäle wechseln zwischen einfacher Würfel- uud Becherform, wobei bald antikisierende Blätter, bald Sterne oder geometrische Figuren als Ornament dienen. Die Kämpfergesimse sind schmucklos. Von besonderer Schönheit der Form und Schlankheit der Verhältnisse sind die beiden freistehenden Säulen der Grabcapelle.

Die Fenster, ursprünglich nicht so hoch wie gegenwärtig und wie sie im Gegensatz gegen den Durchschnitt (Taf. 2) und auf Taf. 1 zu sehen sind, haben im Langhaus eine sehr einfache, im Chor und Kreuzbau eine ziemlich formenreiche Profilierung.

Ungleich reicher und zierlicher ist der Anbau im Westen. Die gedachten Eingänge, Westpforten.
welche sich bei einer Tiefe von 3 F. 9 Z. von einer Breite von 11 F. 7 Z. zu einer von 4 F. 7 Z. verjüngen, haben in den Winkeln der Abstufung je drei Säulen an jeder Seite, mit schlanken glatten Schaften und fein profilierten attischen Basen, die Eck-Deckblättchen zu dem zierlichsten, eingeschnittenen und umgelegten Laub ausgearbeitet. Gleiches Laubwerk bildet die Capitäle, die sich als ein Fries auch über die vorspringenden Ecken zwischen den Säulen fortsetzen. Ueber dem gleicher Weise gemeinschaftlichen, feingeschwungenen Gesims setzen sich die beiden innern Säulen als halbkreisförmige Rundstäbe fort und bilden mit einem schmalen Blumenfries den Rahmen um das halbkreisrunde Giebelfeld der Thüre, welche von einem feinen, gewundenen Rundstab eingefasst ist.

Der Vorhof, dessen Nord-, Süd- und Westseite frei sind, während die Nische der Vorhof.
Grabcapelle in seine Ostseite eintritt, hat an der Westseite fünf, an jeder andern vier gewölbte Abtheilungen, welche durch Arkaden mit je 1, 2 und 3 Zwergsäulen nach dem Hofraum (oder Garten) sich öffnen und sich gegenüber an der Wand ähnliche Halbsäulenstellungen haben; letztere durch einen in der Höhe der Zwergsäulen um den Schaft gelegten Wulst getheilt und mit diesen in ein entsprechendes Verhältniss gebracht. Capitäle und sonstiges Ornament von feinster, fast antiker Zeichnung.

Den eigentlichen Glanzpunkt übrigens des Vorhofs, wie des ganzen Baues bildet der Vorhofpforte.
Eingang an der Westseite, von welchem wir auf Tafel 3 A. a. a. eine Abbildung geben. Er tritt um etwas vor die Mauerfläche vor und verjüngt sich von aussen und innen nach

der Mitte von 12 zu 7 Fuss und ist im Lichten 12 Fuss hoch. Auf 8 Stufen steigt man zu ihm empor Kunstreich ausgearbeitete Eckdeckblättchen liegen auf den attischen Basen; die Capitäle vom schönsten antikisierenden Laubwerk ziehen sich als Fries über die breiten Eckvorsprünge und Wandflächen zwischen den Säulen hin und reich verzierte Rundstäbe und Archivolten schliessen in mannichfacher Abwechslung nach oben die Thüröffnung. Die Lust der Verzierung trägt sich selbst noch auf den obern Bogenfries und das Hauptgesims über, so dass wir hier unverkennbar den Haupteingang zur Kirche vor uns haben.

Details der Aussenseite.

Ueberblicken wir aber nun noch einmal den ganzen Bau, so erkennen wir, dass der Nachdruck seiner architektonischen Schönheit in der Aussenseite liegt. Wie ist sie belebt durch Lessinen und Bogenfriese, durch die Mannichfaltigkeit der Thurmformen, der Galerien und Fenster daran, der Säulchen und Halbsäulchen, des Friese und Gesimse, die bis in die höchsten Thurmmauern hinauf den Bau verschönen! Zum Beleg mögen die auf Taf. 3 gegebenen Details dienen.

Fig. B. mit seinem dreitheiligen, durch einen Kleeblattbogen überspannten Fenster, den Lessinen mit dem Bogenfries und dem Palmettengesims darüber ist von einem der viereckten Ostthürme genommen. — Das Fenster C mit doppelter, von Säulen getragener weiter Bogeneinfassung befindet sich über der Nebenabsis des östlichen Querschiffs. Die reizenden Halbsäulen mit Kleeblattt- und Halbkreisbogen (Fig. D) und der Fries von zierlichem Flechtwerk darüber gehören der östlichen Chornische an, um welche sie sich in zwei Reihen übereinander legen. — Fig. E. gibt ein Fenster mit den angrenzenden Details von einem der runden Westthürme, und F. eines der reichprofilierten untern Fenster an der westlichen Nische.

DIE ST. MICHAELISKIRCHE IN ALTENSTADT
BEI SCHONGAU IN OBERBAYERN.*

Eines der architektonisch merkwürdigsten und durch seine Lage nahe am Fusse der Alpen besonders ausgezeichneten Baudenkmale des deutschen Mittelalters ist die St. Michaeliskirche in Altenstadt bei Schongau in Oberbayern. Ungefähr drei Viertelstunden westlich von dieser kleinen, hoch am Lech gelegenen Stadt, und ziemlich entfernt von grösseren Verkehrswegen, mitten zwischen unansehnlichen Bauernhütten, steht dieser verhältnissmässig mächtige Dom, aus starken Quadern aufgeführt, ein wohlerhaltenes Ueberbleibsel des ehemaligen Glanzes seiner Umgebung, von welcher ausser ihm fast keine Spur mehr zu entdecken ist.

Da für die Baugeschichte dieses Denkmals, die um so wichtiger wäre, als sein mit Entschiedenheit ausgeprägter Charakter auf eine bestimmte Schule, und deren weitverbreitete Thätigkeit schliessen lässt, nirgend noch bestimmte Anhaltpunkte gegeben sind, so sehen wir uns an die allgemeine Ortsgeschichte verwiesen, ob wir daraus in Verbindung mit einzelnen architektonischen Merkmalen wenigstens auf die Zeit der Entstehung mit einiger Gewissheit werden schliessen können.

Ortsgeschichte.

Altenstadt ist das alte, ursprüngliche Schongau, Esco, Esconova, Esconovaga, ein Hauptpunkt der Römerstrasse von Campodunum, dem heutigen Kempten, nach Salzburg und Tyrol, im achten Jahrhundert bereits ein Besitzthum der Welfen. Die Stadt behielt ihre Bedeutung, so lange die deutschen Kaiser diese alte Römerstrasse für ihre Römerzüge benutzten und hier Halt machten. Es ist als eine für Altenstadt-Schongau geschichtlich merkwürdige Thatsache der Umstand verzeichnet, dass Kaiser Heinrich II., als er im J. 1004 über den Lechrain nach Italien zog, um sich die eiserne Krone in Pavia aufs Haupt setzen zu lassen, seinen Bruder Konrad nach Schongau beschied und hier sich mit ihm aussöhnte. Bald nach dieser Zeit erfuhr der Lechrain und mit ihm Schongau furchtbare Verwüstungen in den zwischen den welfischen Grafen und den Bischöfen von Augsburg ausgebrochenen erbitterten Fehden, die erst im J. 1035 durch einen Friedensschluss beendigt wurden. Bald aber begannen Kämpfe und Verwüstungen von Neuem. Welf IV. war von Kaiser Heinrich IV. mit Bayern belehnt worden, trat aber als Herzog Welf I. auf die Seite der Gegner Heinrichs, wodurch er den Krieg in sein Land zog, in welchem im Lechrain allein an hundert Kirchen zerstört wurden. Kaum dass 1096 der Friede geschlossen war, brachen neue verheerende Kriegsstürme über Schongau und seine Umgegend herein. Kaiser Lothar II. stand in offenem Kampf gegen den Hohenstaufen Konrad, und indem der Welfe

1004

1035

1096

* Die Abbildungen sind nach Planen und Zeichnungen des Arch. Völk hergestellt.

Heinrich der Stolze von Bayern den Kaiser, seinen Schwiegervater, gegen Konrad unter-
1129–1134 stützte, zog er sich den Krieg ins eigene Land in den Jahren 1129—1134. Dennoch aber gelang es diesem starken und mächtigen Fürsten, der inzwischen auch noch mit dem Herzogthum Sachsen belehnt worden, der während des Römerzugs Lothars das Reich verwesete und sogar nach des Kaisers Tod mit Sicherheit auf die deutsche Krone rechnete, Ruhe,
1139 Friede und Sicherheit in seinem Lande herzustellen. Nach seinem Tode 1139 kam Bayern
1141 an Leopold den Freigebigen von Oestreich und bei dessen Ableben 1141 an seinen Bruder Heinrich Jasomirgott, welcher aber von dem Neffen Heinrichs des Stolzen, Herzog
1150 Welf III., 1150 desshalb mit Krieg überzogen wurde. Auch hiebei kam das Land in grosse
1152 Bedrängniss, aus welcher es errettet wurde, als 1152 der Sohn Heinrichs des Stolzen, Heinrich der Löwe, von Kaiser Friedrich I. mit Bayern belehnt wurde. In Folge aber des Zer-
1180 würfnisses zwischen dem Kaiser und Heinrich dem Löwen, welches 1180 zu der Achtserklärung des Herzogs führte, wurden alle welfischen Besitzungen in Bayern eingezogen und
1250 Alt-Schongau kam an die Hohenstaufen. Gegen das Ende ihrer Herrschaft, etwa um 1250, wurde Neu-Schongau, die jetzige Stadt dieses Namens gegründet und gleichzeitig sinkt Alt-
1269 Schongau in Verfall und erhält den Namen „Altenstadt“. Beide kamen 1269 durch Conradin an Bayern. Während dieser letzten Zeit liess sich eine Commende der Tempelherren in Altenstadt nieder und erbaute auf dem nahen Burglaberge eine grosse Burg, verkaufte aber nachträglich die erworbenen Besitzungen an das nahgelegene Kloster Steingaden.

Die Kirche. Wenden wir uns nun zur Betrachtung des Gebäudes, so erkennen wir es nach dem

Inneres. Grundriss (Taf. 1. D) als eine gewölbte Pfeilerbasilica von 140 F. Länge, 64 F. Breite, dreischiffig, ohne Querschiff, mit drei an der Ostseite neben einander belegenen halbkreisrunden Chornischen, davon die mittlere im Verhältniss des Mittelschiffes den doppelten Durchmesser der andern hat, Haupt- und Nebenchöre selbst um mehr als eine Pfeilerzwischenweite vertieft und durch starke Mauern von einander geschieden, aber obschon erhöht, doch offen gegen die Schiffe.

Das Mittelschiff ist durch vierzehn Pfeiler von den Seitenschiffen getrennt, davon zehn frei stehen, zwei an die erwähnten Chormauern und zwei an die Mauer der Westseite anstossen. Das Hauptportal (D. d.) ist in der Mitte der Westseite, ein Nebenportal (e.) an der Nordseite. Die Mauern sind 3 bis 4 Fuss dick. An der Ostseite über den Nebenchören (f. g.) sind Thürme aufgeführt. Das Mittelschiff (s. Taf. 2. A) ist überhöht, 45 F. hoch, die Nebenschiffe 24 F., seine Decke mit Kreuzgewölben geschlossen; seine Seitenmauern werden von Bogen getragen, die auf Pfeilern von 15 F. Höhe und 5 1/2 F. Durchmesser aufsitzen. Mittelschiff, Seitenschiffe und Chornischen haben Fenster von nicht ganz gleichen Dimensionen. Die drei Chornischen sind durch Durchgänge verbunden.

Aeusseres. Der äussere Bau hat, gleich dem innern, entschieden das Gepräge einer Basilica. Auf Taf. 1 sehen wir die Westseite (A), die Ostseite (B) und die Nordseite (C). Deutlich unterscheidet man an letzter die Nebenschiffe von dem zurückliegenden, überhöhten Mittelschiff, und an diesem die den Pfeilern im Innern entsprechenden Widerlagen der Gewölbe;

die Stellung der Thürme über den Nebenchören mit ihren vier oberen Stockwerken. Die Thürme sind 111 F. h., viereckig, und schliessen mit einer vier- und gleichseitigen Pyramide, die aber von Osten nach Westen einen kurzen First hat. Eigenthümlich ist die Anordnung der Fenster, durch welche dem Innenraum je weiter nach oben, je mehr Licht und Luft zugeführt werden, indem in der untern Abtheilung ein kleines, schmales, viereckiges, in der zweiten ein grösseres, halbkreisrundes, in der dritten ein gedoppeltes, in der vierten ein dreigetheiltes Fenster (letztere beiden mit Zwergsäulen ausgesetzt) und auch nur in den obern Abtheilungen an allen vier, in den untern nur an zwei Seiten angebracht sind. Ebenso eigenthümlich ist die Mauer über dem Tribunenbogen (Taf. 1 Grundriss h.), zwischen den Thürmen emporgeführt, wie man noch an dem westlichen Aufriss (A) hinter dem Giebel wahrnehmen kann; so dass einerseits das Dach des Mittelschiffs daran stösst und ein wenig darüber hinausragt, andrerseits das Dach des Hauptchors von ihrer obern Kante zwischen den Westseiten beider Thürme niedergeht bis an deren Ostseiten zur Umfassungsmauer, aus welcher die Hauptchornische mit einem eignen halben Walmdach vortritt, das mit seiner Spitze bis an das Hauptchordach reicht.

Detail.

Was das architektonische Detail betrifft, so ist davon zum Schmuck des Aeussern wenig verwendet. Als Bekrönung der Umfassungsmauern des Mittelschiffs, der Seitenschiffe, und der Chornischen, dessgleichen an den flachaufsteigenden Giebelseiten der Nebenschiffe und der ziemlich steilen des Mittelschiffs an der Westseite, sowie an den Abtheilungen der Thurmstockwerke zieht sich — fast durchweg in Verbindung mit dem aus kleinen Prismen gebildeten, s. g. deutschen Bande darüber, — das einfache, oder grossentheils das doppelte romanische Bogenfries hin, wobei aber nicht, wie sonst gewöhnlich, die Umfassungsmauer durch Lessinen, die mit dem Bogenfries zusammenhängen, eine Art schmückender, die glatte, leere Fläche unterbrechender Eintheilung erhält, indem vielmehr diese Lessinen nur an den Mauerkanten emporgeführt sind. Nur die Westseite ist nach Mâssgabe der drei Schiffe durch breite Lessinen in drei Felder getheilt; ja die an den Ecken befindlichen sind sogar, ordentlichen Wandpfeilern ähnlich, mit Capitälen bedacht, die aus verschlungenen Bestien gebildet worden. Die Fenster mit halbkreisrundem Abschluss haben keine Umrahmungen oder Verdachungen; ihre Laibungen verengen sich einfach, ohne Rundstab, Hohlkehle u. s. w., nach innen bis zur Mitte der Mauer, von wo an sie sich wieder erweitern. Die Zwergsäulen an den Thurmfenstern sind theils rund, theils achteckig, haben blosse Würfel statt der Basen, glatte Würfelcapitäle und Capitälaufsätze, welche sich (nach der Tiefe zu) von 10″ bis zu 2′ 3″ nach oben ausbreiten, um den Fensterbögen als Tragsteine zu dienen.

Hauptportal.

Der Hauptschmuck der Aussenseite ist auf die Eingänge verwendet, namentlich auf das Hauptportal an der Westseite (Taf. 2. B); beide aber sind nach demselben Princip construiert. Es ist 22 F. hoch und mit Einschluss der vordern Säulen 15 ¼ F. breit; die Laibung 5 ½ F. tief. Es ist im Halbkreis abgeschlossen und zeigt die romanische Verbindung von Säulen und Bogen in grosser Zierlichkeit und Schönheit. Den vordern Abschluss bilden zwei vortretende Säulen mit einer dreifach gegliederten Archivolte; dann wechseln je

zwei Dreiviertelsäulen mit Pilasterstücken, also runde und glatte Flächen, die runden oben- ein schraubenförmig gewunden, mit einander ab. Die Pilasterflächen sind von verschiedener Breite, wodurch, da auch die Bogen stets den Säulen und Pilastern in Form und Breite entsprechen, eine belebende Mannichfaltigkeit und ein äusserst wohlthuender und wirksamer Gegensatz der Verhältnisse und Flächen gewonnen wird. Die Basen der Säulen sind attisch mit noch nicht zu Blättern entwickelten Eckdeckstücken; die Capitäle sind Würfel, deren unteres Drittel in concaver Abrundung der Säule angepasst ist, ausserdem — wie die Capitälaufsätze darüber — mit romanischem, stark antikisierendem und gut ausgemeisseltem Laubwerk verziert. In der Höhe der Capitälaufsätze liegt ein im gleichen Style sculptierter Querpfosten horizontal über dem Eingang, so dass dieser dadurch zum Rechteck wird, und über demselben ein halbkreisrundes Giebelfeld entsteht. Darauf befindet sich eine jener oft wiederkehrenden symbolischen Darstellungen des Kampfes wider Sünde, Tod, oder Heidenthum. Hier streitet ein Ritter gegen ein Ungeheuer, das einen Menschen verschlingt, der wie es scheint eine Krone trägt, dem aber sein Schwert entfallen ist. — Das nördliche Seitenportal ist 8 F. breit, 17 1/2 F. hoch und 4 F. 10 Z. tief. Vordere Säulen sind hier nicht; die innern sind glatt, ebenso die entsprechenden Bogen, dagegen sind die beiden einfassenden Bogen und die Querpfoste mit palmettenartigem Laubwerk verziert.

Detail im Innern.

Das Innere imponiert sehr durch seine schweren, massenhaften Verhältnisse und durch die eigenthümlichen Formen des Details. Vor allem fallen die Pfeiler in die Augen. Vier starke Halbsäulen von gleichem Durchmesser, im Kreuz verbunden (Taf. 2. C′), jede 4 1/2 untere Durchmesser hoch, ohne Verjüngung, mit attischer Basis und Eckdeckstücken, auf hoher kreuzförmig gestalteter Plinthe (D′), schliessen mit höchst eigenthümlichen Capitälen ab. (S. Taf. 2. C u. D.) Es sind viereckte Würfel, von denen in den meisten Fällen nur ein Drittel, ein Paarmal auch mehr (C) zum Uebergang in die Säulenrundung benutzt ist, so dass nicht selten das Capitäl unter der Wucht der eigenen Last niedergedrückt erscheint. (Fig. D.) Auch das Ornament, — dicke, eingekerbte Blätter in einer Art Palmetten- oder Fächerform, deren Spitzen sich an den Ecken zuweilen umlegen (Fig. C) und mit dem deutschen Band halbkreisförmig eingefasst sind, auch einen Stern zwischen sich haben, trägt dasselbe Gepräge. Die Capitälaufsätze sind einfach aus Deckplatte, Rundstab und Welle zusammengesetzt, nicht sehr hoch, schmucklos und wenig ausladend. Die inneren Halbsäulen gehen — wie an dem Querdurchschnitt eines Pfeilers mit der Ansicht von unten nach oben (Fig. C′ bei a′) und im Querdurchschnitte der Kirche (Fig. A) wahrzunehmen ist — als Gurtträger des Gewölbes an der Mittelschiffwand empor und hier herrscht durchweg die leichtere Capitälform mit den nasenförmigen Umbiegungen der Blätter an den Ecken (C). An den Wandpfeilern kommen einige Thier- und Menschenfratzencapitäle vor. Die Pfeiler sind aus Werkstücken mit grosser Sorgfalt gehauen und zusammengesetzt, wie denn die ganze Kirche ein auch in dieser technischen Beziehung bewundernswürdiges Beispiel eines sorgfältigen Quaderbaues ist.

Taufstein.

Noch ist eines Bildnerei-Schmuckes im Innern der Kirche zu gedenken, des Tauf-

steins, der unbedenklich als mit der Kirche gleichzeitig anzunehmen ist. Er ist eine kelchförmige Schâle von 3 F. 2 Z. oberem, 1 F. 10 Z. unterem Durchmesser, deren auf einer 10 F. hohen Plinthe stehende, aus einem Wulst und einer abgeschrägten Platte zusammengesetzte Basis von 2 F. 4 Z. Durchm. kreisrund, deren oberer Rand aber nach dem System der Pfeiler aus vier Kreistheilen besteht, so dass das Ganze wie eine offene, viermal eingekerbte Kelchblume sich darstellt. Ein breites Band mit einem Ornament von Ranken und Eicheln umgibt den unteren Rand; ein ähnliches den oberen, doch sind hier verschlungene Lilien, Knoten, Gitterwerk etc. das Ornament daran, das an jedem Viertel ein anderes ist. Die Felder zwischen dem oberen und unteren Rande sind in vier grössere Halbkreise, dann in vier sie durchkreuzende kleinere Kreise und in die Winkel dazwischen getheilt, mit Bändern umzogen und mit figürlichem Bildwerk bedeckt. Auf diese Weise sind demnach vier kleine viereckige Felder, vier etwas grössere Zwickel mit Spitzen nach oben und vier grosse Zwickel mit Spitzen nach unten entstanden. In den ersten und untersten Feldern sind vier Masken angebracht mit aus dem Munde strömendem Wasser, Sinnbilder der vier Paradiesesflüsse. In den von den Kreisen hervorgebrachten Zwickeln sind die vier Evangelisten in Halbfiguren, jedoch mit den Köpfen ihrer symbolischen Thiere statt der eigenen. In den oberen, grösseren Zwickeln ist Johannes der Täufer, das Lamm Gottes in einem Kranze haltend und auf das nächste Relief hinweisend, dargestellt; dann Christus im Jordan zwischen zwei Engeln, die das Trockentuch halten; dann Maria mit dem Kind auch zwischen zwei Engeln, sie und das Kind jedes einen Zweig haltend; endlich St. Michael als Drachenüberwinder (der Drache ganz derselbe, wie im Thürgiebelfeld). Die Darstellung ist nicht ohne Motive, vor allem nicht ohne Sinn für ornamentale Anordnung, obschon von einer kindischen Symmetrie, wie z. B. der Zweig in des Christkindes Hand rechts nach Gestalt und Stelle die genaue Wiederholung des Zweiges in der Hand der Mutter ist; oder die Engel bei der Taufe die Enden des Trockentuches rechts und links zu halbmondförmigen Ausschnitten zusammenpressen, in welche die beiden Hände Christi genau gleichmässig eingepasst sind. Der Styl aber ist in sehr hohem Grade barbarisch; an Form und Verhältniss ist nicht zu denken, so dass man in der blossen Andeutung von Haaren, Bart, Kleidern, Gliedern etc. schwerlich eine Linie weiter von der Natur weg gehen dürfte, wenn man die Absicht hätte, damit noch an Menschen oder menschenähnliche Wesen zu erinnern. Es muss aber auffallen, dass dieser so überaus rohe Styl keineswegs an byzantinische Vorbilder erinnert, sondern vielmehr den italienischen Sculpturen des 11. und 12. Jahrhunderts, wie man sie an dem Dome von Modena, in Verona etc. findet, verwandt erscheint, oder auch ganz aus eigner, landesüblicher Imagination hervorgegangen ist.

Alter der Kirche.

Was nun Alter und Umstände der Erbauung der Kirche betrifft, so fehlen uns bis jetzt, wie bereits oben gesagt worden, alle äusseren, sicheren Anhaltpunkte. Ein bayrischer Schriftsteller, L. Boxler, in seinen „Geschichtlichen Nachrichten von Schongau-Altenstadt, München 1838“ schreibt sie den Tempelherren zu und verlegt sie somit frühestens in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Das Relief über der vorderen Eingangsthüre, ebenso der heil.

Michael am Taufstein, und der Umstand, dass die Templer eine Commende hier hatten, scheinen sehr dafür zu sprechen; die unglaubliche Rohheit der Bildwerke braucht Einen nicht irre zu machen, da sie eine Folge zufälliger Umstände sein kann. Dass die Geschichte der Baukunst Hrn. Boxler's Annahme unterstütze, wird man nicht behaupten; auch wenn man die Thatsache in Betracht ziehen wollte, dass die Kunst in Bayern der Bewegung der Zeit immer nur aus einiger Entfernung gefolgt ist und viel länger, als jede andere, die alten Formen bewahrt hat. Würde es aber auch nicht an das Undenkbare grenzen, dass in einer Zeit, wo bereits die Elisabethkirche in Marburg stand und der Dom in Cöln begonnen wurde, in Schongau-Altenstadt noch nicht einmal ein Schimmer des Uebergangs vom romanischen zum gothischen Styl wahrzunehmen gewesen wäre, so müsste uns schon die Localgeschichte auf andere Vermuthungen führen. Es wird nehmlich nicht nur die Kirche St. Michaelis in älteren Urkunden genannt, sondern es war noch eine zweite Kirche, St. Lorenz, in Altenstadt-Schongau Hauptpfarrkirche, der Burg der Tempelherren näher gelegen, als die Michaeliskirche, und — wie eine Nachgrabung im J. 1811 innerhalb des nun zum Bauernhaus herabgesunkenen Gebäudes (der Lorenzkirche) erwiesen — der Begräbnissort der Tempelherren; so dass also die Michaeliskirche vielleicht nicht einmal in Verbindung mit ihnen stand.

Fragen wir nun die anderen geschichtlichen Ereignisse, welche von ihnen auf Spuren der Gründung der Michaeliskirche hinleiten, so ist die Zeit der grossen Verheerung des Lechrains gegen Ende des 11. Jahrhunderts leicht als eine solche aufzufassen, nach welcher ein Neubau der Art für Schongau in Angriff genommen werden konnte. Da aber kurz nach der Versöhnung Welfs mit dem Kaiser (1096) das Land neuerdings mit Krieg überzogen wurde, so könnte der Bau auch erst nach der allgemeinen Beruhigung durch Heinrich den Stolzen um 1135 begonnen worden sein. Endlich bliebe auch noch — da die Oestreicher schwerlich dem alten Welfen-Stammort viel Aufmerksamkeit zugewendet haben werden — Heinrich der Löwe um 1152 als erster Erbauer der Kirche von Schongau-Altenstadt übrig.

Nehmen wir weiterhin die Baugeschichte zu Hülfe, so würden wenige Einwendungen von ihr ausgehen gegen die Verlegung des Baues an den Anfang des zwölften Jahrhunderts, wie denn namentlich die ausnehmend schweren Verhältnisse auf eine solche Frühzeit zu deuten scheinen. Mit grösserem Nachdruck hingegen weist die Landesgeschichte auf Heinrich den Stolzen als Urheber hin, in das dritte Jahrzehnt des zwölften Jahrhunderts, womit auch so manches architektonische Detail, z. B. die Eckdeckstücke der Säulen- oder Pfeilerbasen, übereinstimmen, so dass wir in dem h. Michael den Ueberwinder des Kriegs-Unheils und in seiner Kirche vielleicht die von dem Sieger gestiftete Friedenskirche zu erkennen hätten. Sollte das zierliche Detail der gewundenen Säulchen am Hauptportal, so wie der schlanken Zwergsäulchen in den oberen Thurmfenstern, auf die Zeit Heinrichs des Löwen hinweisen, so können gerade diese Theile als die letztvollendeten wirklich aus ihr herrühren. Dass aber der ganze Bau nicht mehr der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehören kann, sieht man deutlich an dem benachbarten Kloster Steingaden vom J. 1177, das in seinem Styl bereitdes utliche Anzeichen des Uebergangs hat.

DIE ABTEIKIRCHE ZU HEISTERBACH.*

Lage.

Wo der Rhein oberhalb Bonn in die weite Ebene hinaustritt, spiegelt sich in seinen Fluthen eine überaus malerische Gruppe von Bergen, bekannt unter dem Namen des Siebengebirges, ausgezeichnet durch seine landschaftliche Schönheit, wie als Schauplatz für die Wunder der Sage und für die Begebenheiten der Geschichte. Reizend in der Fernsicht von allen Seiten, locken diese Berge uns nach ihren lichten Höhen und verfallenen Mauern, nach ihren Felsschluchten und grünen Waldabhängen, wie nach ihren tiefversteckten, geheimnissvollen Thälern. Mitten auf dem grünen Plan einer dieser stillen Thäler finden wir die Ueberreste eines kirchlichen Gebäudes von grossem Umfang und hoher architektonischer Bedeutsamkeit.

Ruine.

Zwischen dicken Mauermassen durch gewaltsam gesprengte, rundbogig überwölbte Oeffnungen sieht man auf die Ueberreste einer romanischen doppelten Säulenstellung, die einen Halbkreis beschreibt. Aussen über den gesprengten Oeffnungen zieht eine Galerie von Zwergsäulen sich hin, durch Pilaster von sehr antikisierendem Profil nach Mâssgabe und Zahl der untern Bogen abgetheilt. Ueber dem Gesims dieser Galerie sieht man die Aussenseite eines steinernen Halbkuppelgewölbes, über dessen obern Rand sich halbkreisrund die Umfassungsmauer mit einer den untern Bogen und Galerie-Abtheilungen entsprechenden Anzahl rundbogiger, ziemlich hoher Fenster erhebt. Pilaster mit rundbogiger Fensterüberdachung bilden einen Rahmen um die Fenster. Von diesen Pilastern aber zu denen der Zwergsäulengalerie gehen steilabgeschrägte Strebemauern nieder, die mit ihrer untern Fläche auf dem Halbkuppelgewölbe aufsitzen. Ihre Bestimmung war, dem Druck des obersten Gewölbes, das sammt seinem Dach verschwunden ist, einen Halt entgegenzusetzen. Die übrigen Spuren alterthümlichen Gemäuers zeigen uns die Anlage einer grossen Kirche nebst Kreuzgang und andern Baulichkeiten, die eine gewaltsame Zerstörung erfahren haben. Die Zeichnungen, die wir mittheilen, sind als eine nach den vorhandenen Bauresten entworfene Restauration anzusehen.

Geschichte.

Die Geschichte dieses Bauwerks bietet manche bemerkenswerthe Anhaltpunkte. Es war im J. 1134, kurz nachdem Erzbischof Friedrich I. von Cöln auf und bei dem Siebengebirge die Schlösser Wolkenburg, Drachenfels und Rolandseck anlegte, als sich auf dem Stromberg, gleichfalls im Siebengebirge, ein Ritter, Namens Walther, als Klausner niederliess und ein Kloster gründete, dem er bis zu seinem Tode vorstand, worauf es wegen der rauhen Lage des Ortes verlassen wurde. Erzbischof Philipp von Heinsberg jedoch wollte das Kloster nebst der dem h. Petrus geweihten Kirche (wovon der Stromberg auch „Petersberg“ heisst) nicht unbenutzt lassen und führte desshalb Cisterziensermönche aus dem Kloster Himmerode in der Eifel im Frühjahr 1188 daselbst ein. Aber auch diese sahen sich durch Wind und

1134

1188

* Die Abbildungen sind den „Denkmalen der Baukunst am Niederrhein von S. Boisserée“ entnommen.

Wetter und durch Entbehrungen aller Art genöthigt, den Stromberg zu verlassen und liessen
1191 sich unter Anführung ihres Abtes Hermann im J. 1191 in einem nördlich gelegenen, von drei Seiten hoch umschlossenen, wasserreichen und von aller Welt abgeschiedenen, traulichen Thale nieder, das nun in Erinnerung an die Herkunft der frommen Brüder den Namen „Thal des heil. Petrus“ erhielt, wie man das Kloster, das sie gründeten, „das Kloster der heil. Maria im Petersthale“ nannte; ein Name, der aber allmählich dem früheren „zu Heisterbach“ (Heister, französisch hêtre, ist so viel wie junger Baum, und das Wappen der Abtei enthält einen solchen und einen Bach) wieder gewichen ist.

An dieser Stelle nahm nun das junge Kloster rasch einen bedeutenden Aufschwung; viele durch Adel, Gelehrsamkeit, Heiligkeit des Wandels und Humanität ausgezeichnete Männer zogen sich in seine Mauern vom Weltgeräusch zurück;* die Reichthümer mehrten sich und mit ihnen der Mönche Wohlthätigkeit, so dass im Hungerjahre 1197 die Zahl der Bettler vor der Klosterpforte auf funfzehnhundert gestiegen sein soll. Dessenungeachtet hatte man sich mit ärmlichen Bauernwohnungen und einer hölzernen Capelle für den Gottesdienst beholfen. Da fasste der Abt Gevard den Plan zur Aufführung einer stattlichen Abtei und
1202 1208 würdigen Kirche und legte den Grund dazu im März 1202. Nach seinem 1208 erfolgten Tode wurde der Bau von seinem Nachfolger Heinrich mit Nachdruck weiter gefördert, so
1227 dass schon im Jahre 1227 der Bischof Wetzelin von Reval eine Reihe Altäre weihen konnte
1233 1237 und 1233 der ganze Bau vollendet war. Die Einweihung wurde im J. 1237 durch die Bischöfe Konrad von Osnabrück und Balderich von Semgallen vollzogen. Die Abtei nebst ihrer Kirche waren im Laufe der nachfolgenden Zeiten keinen nennenswerthen Veränderungen unterworfen worden; nur die Wohngebäude hatten in dem Kriege, welchen der Uebertritt des Truchsess von Waldburg zum Protestantismus zur Folge gehabt, einige Verheerung erlitten.
1810 Aber im J. 1810 wurde die Abtei mit ihrer prachtvollen Kirche auf Befehl der Regierung des napoleonischen Grossherzogthums Berg auf den Abbruch versteigert. Die Anstrengungen beim Zerstörungswerk waren so gross, dass man es nicht der Mühe werth fand, dasselbe ganz zu vollenden; ein Umstand, welchem wir die Erhaltung wenigstens der oben beschriebenen Mauerreste verdanken.

Beschreibung. Der Plan der Kirche (Taf. 2) zeigt eine klar ausgeprägte Kreuzform mit halbkreisrundem Chor in Osten, dessen Durchmesser der Breite des Hauptgebäudes gleich ist, nehmlich 74 F. Die Länge der Kirche ist 257 F., die des Querschiffs 132 F. Sie ist dreischiffig, die Seitenschiffe je 20 F. (oder 16 F. im Lichten), das Mittelschiff 32 F. breit. Der Querdurchmesser des Kreuzschiffs ist gleich dem des Hauptgebäudes und Chors (74 F.), jedoch im Lichten nur gleich dem des Mittelschiffs (32 F.); 16 ganze und zwei halbe Pfeiler mit den sie verbindenden Rundbogen tragen die Mittelschiffwand. Alle Räume sind, und zwar

---

* Alexander Kaufmann nennt in seinem „Cäsarius von Heisterbach, Cöln 1850“ u. A. Dietrich v. Wied, Ludwig v. Are, Christ. v. Bonn, Konrad v. Thüringen, Cäsarius von Prüm, dann den berühmten Cäsarius von Heisterbach. Auch war der vielgenannte Dichter des „Mihi est propositum in taberna mori“ eine Zeitlang Mönch in Heisterbach.

theils rund- theils spitzbogig, überwölbt, das Mittelschiff in einer Höhe von 59 F., seine Gewölbträger gehen an den Pfeilern des Mittelschiffes herab, ohne jedoch den Boden zu erreichen. Ausser dem Hauptportal an der Westseite (Taf. 2 b.) hat die Kirche noch einen Eingang in der Mitte des nördlichen Seitenschiffes (Taf. 2 h.), einen andren aus dem Kreuzgang an der Südseite (g.) und zwei im Norden und Süden des Kreuzschiffes (c. d.). Eine grosse Anzahl kreisrunder, so wie halbkreisrund abgeschlossener Fenster von verschiedenen Dimensionen vermitteln den Zutritt des Lichtes. In die obern Räume führen zwei Treppen (n. o.) an der Westseite des Kreuzschiffes und eine kleinere an der Nordwestseite des nördlichen Seitenschiffes.

Bei weitrer Betrachtung des Gebäudes treffen wir nun auf verschiedene Eigenthümlichkeiten. Vor allen ist eine Einrichtung augenfällig, die zwar bei englischen Kirchen häufig, bei deutschen hingegen meines Erinnerns sonst nirgend vorkommt, das ist das zweite Querschiff. Es spricht sich im Grundplan (Taf. 2 e. r. f.) deutlich aus durch die grössere Pfeilerzwischenweite und die Unterbrechung der Seitencapellen; im Durchschnitt (Taf. 2) durch die Unterbrechung der Mittelschiffwand, und in der Seitenansicht (Taf. 1) durch die klar ausgesprochene, selbstständige Façade mit eignem Giebel und mit einer Anordnung der Fenster, die von der der Seitenfaçade gänzlich abweicht, indem über der doppelten rundbogigen Mauerblende mit einer (unregelmässig) eingesetzten Thüre, in der Höhe der kleinen kreisrunden Fenster, eine Gruppe von drei halbkreisrund überbogten Fenstern steht, darüber in der Höhe des Seitenschiffdaches ein kreisrundes Fenster, und zuoberst in der Höhe der grossen Kreisfenster ein kleines noch sehr unentwickeltes Spitzbogenfenster. Zweites Querschiff.

Die zweite, sehr auffallende Eigenthümlichkeit ist die Anlage einer grossen Anzahl von Nischen in der Umfassungsmauer (zum Behufe der Errichtung besondrer Altäre). Nord- und Südseite sind dabei wesentlich von einander verschieden. An letztrer, wo der Kreuzgang (p.) anstösst, ist die Mauer um etwas schwächer, die Fenster fehlen; an der Nordseite (Taf. 1) erscheinen diese Capellen mit ihren halbkreisrund abgeschlossenen Fenstern unter einem eignen Dach, so dass das Gebäude den Schein einer fünfschiffigen Kirche erhält. Die auf diese Weise erreichte Mauerstärke macht jede weitern Widerlager gegen den Schub der Gewölbe überflüssig, so dass die Aussenwände glatt erscheinen. An der Ostseite des Kreuzschiffes nehmen diese Capellen eine erweiterte Form an, in der Umfassungsmauer aber des Chors bilden sie einen vollständigen Capellenkranz (m. m.), eine Anordnung, welche bald bei grossen Kirchenbauten eine weitreichende Bedeutung und überaus reiche Entwickelung erhielt. Mauernischen.

Die dritte höchst merkwürdige Eigenthümlichkeit ist die Einrichtung des hohen Chors. Zuerst ist zu bemerken (auf dem Grundriss Taf. 2), dass die Absis mit verlängerten Halbkreisschenkeln in das Kreuzschiff sich einsetzt; sodann, dass der eigentliche Altarraum (k.) nur die Breite des Mittelschiffes einnimmt und vor sich einen überwölbten Vorraum (i.) in den Dimensionen einer Mittelschiff-Abtheilung hat, so dass er als die Fortsetzung des das Kreuzschiff durchschneidenden Mittelschiffes angesehen werden kann; endlich, dass um diesen so gebildeten Raum ein eigener, eigens überwölbter Umgang (l.) herumgeführt ist, welcher Das hohe Chor.

wie eine Fortsetzung der Seitenschiffe sich ausnimmt. Der eigentliche Altarraum ist, wie man bequem auf dem Durchschnitt Taf. 2 wahrnehmen kann, mit einer halbkreisrunden, nur 8 F. hohen Mauer umschlossen; die Halbkuppel aber über demselben ruht (nicht wie gewöhnlich auf einer Mauer, sondern) auf einer in zwei Stockwerke vertheilten, doppelten Säulenstellung mit Arkaden, deren untere auf der eben erwähnten Altarumfriedung aufsitzt. Zwischen den Säulen und (überhöhten) Arkaden der obern Abtheilung liegen die Chorfenster (deutlich aussen auf Taf. 1 zu sehen); der Gewölbschub aber wird aufgehalten durch die im Aeussern angebrachten, und theils auf dem Durchschnitt Taf. 2, vornehmlich aber auf der Seitenansicht Taf. 1 sichtbaren dreieckigen Strebewände: eine Form, die uns an die ähnliche bei St. Maria im Capitol von Cöln (Denkmale etc. I. p. 19) erinnert, wo sie indess theilweis schon zu der Form der Strebebogen übergeführt ist, deren Ausbildung einen Hauptreiz der gothischen Baukunst ausmacht.

Wenn nun die ganze Einrichtung des Chors an die von St. Marien im Capitol erinnert, so weicht sie in der Construction des Chorumgangs doch sehr davon ab, indem dieser in Heisterbach seine eignen Gewölbträger hat, während jener die Säulen der Altarumhegung zu demselben Zwecke benutzt. Inzwischen hat der Baumeister von Heisterbach seine Säulen des Chorumgangs der Art abgetheilt, dass das untere Stück derselben der Altarmauer, das obere aber der Säulenhöhe darüber entspricht, und nun eine Art gekuppelter, durch ein kleines Tonnengewölbe verbundener Säulen entsteht. Unter der Wölbung des Chorumgangs zieht sich jene Galerie mit Zwergsäulen hin, die noch an der Ruine durch ihre Schönheit auffällt, und unterhalb welcher sodann der Capellenkranz von überhalbkreisrunden Nischen nach aussen vortritt, bedacht in ähnlicher Weise, wie die übrigen Wölbungen der Kirche.

Einen Thurm hat die Kirche nicht. Dem einfachen Sinn der Cisterzienser, so wie vornehmlich den Zwecken des von aller Welt abgelegenen Klosters genügte ein Glockenthürmchen, wie wir es über dem Kreuzschiff (bei q.) auf dem Gewölbe ruhend angebracht sehen.

Der Styl der Kirche ist romanisch; so sind die Pfeiler und die einfachen Würfelcapitäle, so alle Profile der architektonischen Gliederungen. Die vorherrschende Form der Wölbung ist der Rundbogen. Allein schon deuten die theilweisen Ueberhöhungen des Rundbogens, die Verringerung der Mâsse der Mittelschiffwand, die schlanken Verhältnisse der Chorsäulen, der Chorcapellenkranz, die rosettenartig gebildeten Rundfenster, die Strebewände etc. auf eine eintretende Umwandlung des Styls, wie sie auch mit grosser Entschiedenheit in der theilweisen Einführung des Spitzbogens sich kund gibt. Spitzbogig sind die Hauptbogen des Mittelschiffes und der beiden Querschiffe (s. den Durchschnitt auf Taf. 2); ebenso die Thüre und die Fenster der Vorderseite (mit Ausnahme des mittlern) und einige Fenster an Nebenstellen.

Jedenfalls gehört der ganze Bau zu jenen merkwürdigen Denkmalen, an welchen der Uebergang zu einer neuen Bauweise sichtbar ist, welche sich gerade an solchen Werken deutlich als die naturgemässe und nothwendige Fortentwickelung der ältern, aus der antiken Kunst hervorgegangenen darstellt.

DAS JERUSALEMER THOR
ZU BÜDINGEN.*

Die Befestigungen unsrer alten Städte (und die Stadtthore gehören dazu) nehmen unsere Aufmerksamkeit vielfach in Anspruch. Erbaut zu kriegerischen Zwecken, zum Schutz der Einwohner gegen feindliche Heerhaufen, hatten sie vor allen Dingen materielle Interessen zu wahren, Bedingungen der Nützlichkeit zu erfüllen; allein der durch das ganze Mittelalter herrschende und das ganze Leben bis in die kleinsten Erscheinungen durchdringende Schönheitsinn gab auch diesen blossen Zweckbauten eine monumentale Form, welche sie noch heutzutage — wo sie erhalten sind — nachdem sie ihre ursprüngliche Bedeutung lange verloren, zu den malerischsten Reizen einer Stadt macht, deren Verlust durch den Gewinn von Spaziergängen, Gemüsegärten und Bauplätzen nicht aufgewogen wird. Zugleich haben diese Befestigungen ein geschichtliches Interesse. Abgesehen davon, dass daran die Erinnerung sich knüpft an wichtige Ereignisse voriger Zeiten, an Bürgermuth und Tapferkeit, an Unglück und Verrath, an Bündnisse, Fehden und Siege etc., so sind sie auch zugleich Denkmale der allmählich sich umwandelnden Art der Kriegführung, da sie natürlich nach der Erfindung der Schiesspulverwaffen ein andres Ansehn bekommen mussten, als sie bis dahin hatten, und da die Verbesserung und Verstärkung der Schiesspulverwaffe auch auf ihre Gestalt und Beschaffenheit fortwährend Einfluss übte. So — um nur eines zu erwähnen — mussten die Zinnen der Stadtmauern sich in Schiessscharten verwandeln, als jene keinen hinreichenden Schutz und Versteck mehr gewährten; und Dächer mussten über den Mauer-Umgängen und Plattformen der Thürme aufgeführt werden, sobald es galt die Kugeln abzuhalten u. d. m.

Deutschland ist reich an Denkmalen dieser Art, und eine Zusammenstellung derselben würde einen überraschenden Beweis von dem mannichfachen, im Norden wie im Süden gleich starken und gleich thätigen Schönheitsinn liefern. Unverkennbar ist auch die Gelegenheit der Entfaltung desselben bei Stadtthoren sehr günstig, da durch eine Mitte und zwei Seiten die architektonisch so wohlthuende und förderliche Dreitheilung als Grundlage gegeben ist. Sei es, dass zwei Thürme das Thor einfassen; sei es, dass auch das Thor einen Thurm habe; sei es, dass die Seitenthürme den mittlern beherrschen oder von ihm beherrscht werden, immer liegen Gegensätze mit leicht zu erreichender Ausgleichung vor. Dazu kommt, dass die Thürme vier-, sechs- oder achteckig, oder auch rund sein können, dass sie aus einer Form in die andere übergeführt, oder dass die eine für die Mitte, die andere für die Seiten zu wählen war.

Das Thor, von welchem wir hier eine Abbildung geben, hat das Gepräge einer ziemlich späten Zeit, in welcher die Schiesspulverwaffe schon bedeutende Vervollkommnungen erfahren hatte. Es ist das „untere“ oder sog. „Jerusalemer Thor“ der grossherzoglich hes-

---

* Für die Abbildung wurde benutzt: Denkmäler der deutschen Baukunst von G. Moller, fortges. von E. Gladbach III. 9.

sischen Stadt Büdingen am Seemen, ehemals Residenz der Grafen von Büdingen, später Isenburg-Büdingen, seit 1635 aber an den Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt übergegangen. Das hier abgebildete Thor hat seinen Namen „Jerusalemer Thor“ von der sehr ungegründeten Sage, dass es einem Thor in Jerusalem nachgebildet sei, wobei man auf Graf Ludwigs Sohn Philipp, welcher 1487 zum heiligen Grabe gewallfahrtet, als Erbauer geschlossen hat. Die Jahrzahl unter dem Wappen über dem Thor gibt das J. 1543* als das der Erbauung an. Zwei runde, dreistöckige Thürme von 29 F. Dm. fassen das im Spitzbogen überwölbte Thor ein. Statt der sonst üblichen Zinnen sind die Thürme, wie das Thor mit einer 4 1/3 F. hohen, blendenartig verzierten Mauerbrüstung versehen, hinter welcher sich ein geräumiger Umgang befindet, welcher drei Stufen abwärts über das Thor sich hinziehend beide Thürme in Verbindung hält. Die Stufenabsätze sind aussen an dem ringsumlaufenden Gesims deutlich bezeichnet. Die Abtheilung der Thurmgeschosse besteht nicht mehr; doch sieht man inwendig noch die Vorkehrungen für die Balkenlagen. Die grössere Hälfte der beiden runden Thürme tritt vor das Stadtthor vor, an der innern, kleinern Hälfte eines jeden ist ein den Hauptthurm überragender kreisrunder Treppenthurm von 12 F. Durchmesser so angebaut, dass seine grössere Hälfte im Hauptthurm eingeschlossen ist. Sowohl diese Treppen- als die Hauptthürme sind nun nicht wie die übrigen Befestigungsthürme von Büdingen mit spitzen Dächern gedeckt, sondern kuppelartig abgeschlossen, und zwar die erstern in Hutform, die andern wie abgerundete Kegel. Die Kuppelgewölbe sind aber nicht im Keilschnitt construirt, sondern durch horizontale Steinschichten gebildet, wodurch der sonst nothwendige Seitenschub verhütet, der Perpendiculardruck aber benutzt werden konnte, die Tragkraft der bis unter denselben gebrachten Gesimsstücke zu vermehren, so dass diese sichrer und leichter die Last der Mauerbrüstung halten. Am Thurme zur Linken ist ein Erker für den Thorwächter angebracht. Die innern Seitenflächen des quadratisch umrahmten Spitzbogenthores sind (wohl aus Vertheidigungsrücksichten) in verschiedenen Richtungen abgeschrägt; auch die Treppenthürme stehen nicht in der graden Linie des Durchmessers der Hauptthürme.

Das bei diesem Bau angewendete Material ist ein hellrother Sandstein, der durch den bläulichen Ton der Luft eine äusserst milde, malerische Farbe erhält. Der Gegensatz zwischen den einfachen glatten untern Flächen zu der reichverzierten Bekrönung, die stark profilierten, kräftige Schatten gebenden architektonischen Glieder und Ornamente erhöhen sehr den malerischen Eindruck des Ganzen. Für Abfluss der Tagwasser ist durch steinerne Rinnen im Hauptgesims gesorgt.

Auffallend bleiben bei dem späten Datum der Erbauung des Thores die gothischen Verzierungen der Brustwehr, überhaupt die gothischen Formen aller Gliederungen, da man um diese Zeit überall in Deutschland der Renaissance, wenigstens einer Mischung von Renaissance und Gothik die Baukunst übergeben hatte. Doch gehören die Formen jedenfalls dem ganz ausgearteten gothischen Style an.

---

* Gladbach a. a. O. liest 1503.

DIE KIRCHE DER HEILIGEN ELISABETH ZU MARBURG.

Hierzu drei Bildtafeln.*

Elisabeth von Thüringen.

Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, war die Tochter des Königs von Ungarn und der Gertrud geb. Gräfin von Meran. Geboren 1207 ward sie schon in ihrem dritten Lebensjahre dem zwölfjährigen Prinzen Ludwig, nachmaligen Landgrafen von Thüringen und Hessen, verlobt und 1221 ihm vermählt. Schon in zartester Kindheit offenbarte sie einen überwiegenden Hang zur Frömmigkeit und zu religiösen Uebungen, worin ihr Gemahl, der sich den Beinamen des „Frommen“ erworben, sie nicht störte, so dass sie sogar bei einer grossen Hungersnoth 1226 ihren ganzen Schmuck verkaufen, und für den Erlös Wohlthaten unter die Leidenden und Armen vertheilen konnte. Ludwig der Fromme hatte das Kreuz genommen und starb 1228 im gelobten Lande. Da wurde sie von ihrem Schwager, Heinrich Raspe, sammt ihren Kindern aus der Wartburg vertrieben und lebte in sehr dürftigen Umständen in Eisenach, ihre Armuth mit Aermeren theilend, ihre schwachen Kräfte noch Schwächeren widmend. Endlich wieder im Besitz ihrer Güter, ging sie nach Marburg und stiftete daselbst ein Hospital, in welches sie selbst als Krankenwärterin einzog, und eine dem eben erst verstorbenen und heilig gesprochenen Franz von Assisi geweihte Capelle baute, in welcher nach ihrem am 19. Nov. 1231 erfolgten Tode ihr Leichnam beigesetzt wurde. Ihr frommes und segenreiches Wirken erstreckte sich auch über die Grenzen des Lebens; sie ward bereits am 27. Mai 1235 heilig gesprochen und es wird seitdem Hülfe den Armen und Pflege den Kranken vornehmlich in ihrem Namen gespendet.

Der Deutsche Orden.

In Marburg war im J. 1207 unter des Deutschen Ordens in Jerusalem drittem Ordensmeister Hermann Barth durch bedeutende Schenkungen in Hessen der Grund zur ersten Ordens-Ballei in Deutschland gelegt worden. Hier war der Sitz des „Deutschmeisters“, welchem die Comthure der verschiedenen Ordensbesitzungen in Deutschland untergeben waren. Zur Zeit als Elisabeth in Marburg lebte, war der jüngste Bruder ihres Gemahls, der Landgraf Konrad Deutschmeister (wie er später, 1239, Ordensmeister wurde). Elisabeth hatte in ihrem Testamente den deutschen Orden zum Erben ihres Hospitals und aller Besitzungen desselben eingesetzt und ihr Schwager versäumte nichts, ihren gesegneten Namen in dankbarem Andenken zu erhalten. Er beschloss für ihre Ruhestätte eine eigne Kirche zu erbauen und legte schon am 12. Aug. 1235, also wenige Monate nach ihrer Heiligsprechung den Grundstein zu diesem Gebäude, das in einem Zeitraum von 48 Jahren im Wesentlichen vollendet wurde, so wie wir es noch heute sehen und als ein überaus herrliches Denkmal deutscher Kunst bewundern.

Bau der Kirche.

Diese Kirche hatte aber sogleich von Anbeginn eine zweite Bestimmung: sie sollte

---

* Benutzt wurden die Abbildungen bei Moller, Denkmäler der Baukunst. II.

dem Deutschen Orden als Ordenskirche dienen. Als solche war sie der Patronin des Ordens, der Jungfrau Maria geweiht. Sei es inzwischen, dass das Ansehn des Ordens allmählich schwand, sei es auch, dass die Verehrung der h. Elisabeth vom Tage ihres Todes an, vornehmlich unter dem Hinzutritt vieler Wundergeschichten, sich zu einer immer höhern und schwärmerischeren Begeisterung steigerte: kurz die Kirche wurde nur nach ihr genannt und selbst Landgraf Philipp der Grossmüthige konnte ihr, im übertriebenen Eifer gegen Missbrauch der Religion und gegen Aberglauben, wohl die Gebeine der Heiligen, aber nicht ihren Namen nehmen.

Gestalt. Eine überraschende, ausdrucksvolle Zierde von Stadt und Umgegend erhebt sich das prächtige, und doch in ernster Einfachheit würdevolle Gebäude von grauen Sandsteinquadern über die flachen Ufer des Lahnflusses zu einer Höhe von 260 F. Dreischiffig, in ihrer ganzen Länge von 225 F. Durchmesser, mit stark vortretendem, polygonisch abgeschlossenem Querschiff von 134 F. Längendurchmesser, schliesst sie in Osten mit einem gleichfalls polygonen 52 F. tiefen Chor ab, und hat an der Westseite, zu beiden Seiten des Haupteingangs zwei in spitze Steinpyramiden endende hohe Thürme. Ein kleines Thürmchen steht über der Kreuzung der Schiffe.

Styl. Der Styl, in welchem die Kirche ausgeführt worden, ist der gothische; was ihr aber in dieser Beziehung besondern Werth verleiht und sie zu einem der baugeschichtlich bedeutungvollsten deutschen Kunstdenkmale macht, ist der Umstand, dass sie (den bisherigen Forschungen nach) das älteste Gebäude in Deutschland ist, bei welchem zuerst dieser Styl von Anfang bis zu Ende durchgeführt erscheint*; wobei zugleich die allmähliche Entwickelung desselben, so wie die Verbesserung der Constructionen im Fortgang des Baues von Osten nach Westen deutlich wahrzunehmen ist. Sehr bezeichnend ist für diese Frühzeit der Gothik die ausserordentliche Schlichtheit und Schmucklosigkeit, so dass der ganze Blüthenreichthum dieses Styls hier noch wie in der Knospe festverschlossen gehalten zu sein scheint.

Gesammtanlage. Der Grundriss auf Taf. 2 lässt die Anlage des Gebäudes deutlich sehen. Die untere, dunkler gehaltene Abtheilung desselben gibt den Horizontal-Durchschnitt des Gebäudes zu ebner Erde, die andre, lichtere, denselben in der Höhe der Pfeilercapitäle. Durch den Haupteingang c treten wir in eine Vorhalle, und aus dieser unmittelbar in das Mittelschiff, das — die Breite des Seitenschiffs als Màsseinheit angenommen — zwei dergleichen breit, vier hoch und sechs lang ist. Es gibt keine Mittelschiffwand, wie sie selbst noch an den gleichzeitigen Kirchen von Limburg, Heisterbach etc. vorkommen. Hoch und frei streben die Pfeiler empor bis zu den Capitälen, auf welchen die Rippen der im schlanken Spitzbogen emporgeführten Gewölbe aufsitzen. Die Seitenschiffe sind nicht niedriger als das Mittelschiff, und zwei Reihen hoher Fenster übereinander spenden reichliches Licht in die weiten, luftigen Räume.

Das Mittelschiff ist gegen das Chor hin durch einen Lettner abgeschlossen, vor

---

* Bei der um etwas älteren Liebfrauenkirche in Trier (Denkmale I. p. 27) sind noch viel romanische Details.

welchem der s. g. Laienaltar (e) steht. Durch die Seitenschiffe kann man in das nördliche und in das südliche Querschiff gelangen; die Kreuzung aber ist durch die Chorstühle der Deutsch-Ordensritter (g) abgesperrt. Doch ist dabei ein Zugang zum Chor gelassen, in welchem der Hauptaltar (h) steht, und dessen östlicher Abschluss von einem halben Zehneck gebildet wird; ein Abschluss der sich in ganz gleicher Weise bei dem Querschiff in Norden und Süden wiederholt.

Die Thüre bei k führt in die Sacristei, einen Anbau aus dem 14. Jahrhundert; die Thüre bei i durch einen dadurch entstandenen schmalen Gang auf die Strasse, und ursprünglich wohl nach dem an dieser Seite gelegenen Deutsch-Ordens-Haus. An der Ostseite der beiden Kreuzschiffe sind bei f Seitenaltäre angebracht. Im nördlichen Kreuzschiff bei l steht das Grabmal der h. Elisabeth, daran bei m ein Altar stösst; im südlichen Kreuzschiff sind die Grabdenkmäler der Ahnen des hessisch-thüringischen Hauses aufgestellt. Sowohl bei d, als gegenüber im südlichen Seitenschiff gelangt man durch Nebenpforten in die Kirche. Unterhalb der Fenster, des untern wie des obern Stockwerks laufen um das ganze Gebäude Umgänge (n), so dass sie die Strebepfeiler durchbrechen (wie auf dem Längendurchschnitt rechts und auch links zu sehen ist); eine bekannte Einrichtung, um den Zutritt zu jeder Stelle zu sichern oder wenigstens zu erleichtern, wie denn auch von ihnen aus verschiedene Wendeltreppen in die Höhe führen.

Detail.

Hat nun schon die Gesammtanlage der Kirche, die Form des Kreuzes mit ihrem dreimaligen polygonen Abschluss, die gleiche Höhe der drei Schiffe ohne sondernde Zwischenwand u. s. w. so manchen eigenthümlichen Zug, der sie von den gleichzeitigen oder fast gleichzeitigen Werken des Uebergangsstyles so gut wie von denen der rasch sich entfaltenden Gothik unterscheidet, so treten dergleichen noch mehre und deutlicher hervor, sobald man die Aufmerksamkeit auf das Detail wendet.

Pfeiler.

Betrachten wir zuerst die Pfeiler, und zwar in Verbindung mit den Gewölben. Da sie keine Mittelschiffwand zu tragen haben, so sind sie bis zu den Gewölbansätzen emporgeführt, und an dieser Stelle von Capitälen und Deckplatten gekrönt. Sie sind aber nicht nach sonst üblicher Weise aus dem Quadrat, sondern aus dem Kreis construiert und haben davon ein mehr säulenartiges Gepräge, wie Fig. A auf Taf. 2 zeigt. Die deutsche Gothik verlässt und vermeidet in ihrer Entwickelung nicht nur diese Aehnlichkeit mit der Säule, sondern bringt auch das Gewölbe in sichtliche, organische Beziehung zum Pfeiler, so dass aus ihm die Gewölbrippen hervorzuwachsen scheinen. Den Anfang sehen wir auch hier, (Taf. 2. a) wo wenigstens die Rippen der Scheidebogen als Dreiviertelsäulen an dem Pfeiler sich fortsetzen. Die Rippen der Diagonalbogen (wie an derselben Fig. a sichtbar ist) sitzen zwischen Dreiviertelsäulen auf der Deckplatte des Pfeilercapitäls auf, ohne jedoch am Pfeiler sich bemerklich zu machen, ja ohne selbst den Umriss der Deckplatte zu verändern. Es ist aber nicht zu übersehen, dass bei dem dritten Pfeiler vom Chor westwärts anfangend die Capitäldeckplatten auch für die Diagonalbögen eigne (nur auf unsrer Zeichnung nicht sichtbare) Sättel haben, als deutliche Zeichen des sich entwickelnden Formengefühls. Sehr

beachtenswerth ist dabei die scharfausgeprägte Profilierung der Gewölbrippen mit sehr vertieften Hohlkehlen und der charakteristischen, zugespitzten s. g. Birnenform. Die Spitzbogen der Gewölbe sind sehr schmal und hoch, die der Seitenschiffe sogar überhöht, wodurch der Eindruck freier, leichter Massen und kräftiger Erhebung sehr gesteigert wird.

Die Figg. B und b auf Taf. 2 geben Aufriss und Grundriss eines der Pfeiler aus der Kreuzung, welche wegen grössrer Last und grössern Gewölbschubs kräftiger und reicher an Gliederungen gehalten sind.

Die Capitäl-Deckplatten der Pfeiler im Chor und Kreuzschiff, desgleichen die Plinthen unter den Sockeln der ersten im Schiff sind rund; weiter gegen Westen tritt das Achteck an die Stelle des Kreises, auch in Folge des fortschreitenden neuen Formensinnes. Die gleiche Erscheinung kehrt an dem Blattwerk der Capitäle wieder, das von den fetten und rundlichen Formen (Taf. 3. b, d) zu den scharfkantigen, ausgezackten übergeht, (Fig. a, c, e) wie sie dem gothischen Style eigenthümlich und gemäss sind.

Fenster. Aehnliche Entwickelungsmomente des Styls sind auch an den Fenstern sichtbar. Das Mâsswerk derselben besteht aus einem Ring über zwei Spitzbogen, welche von einem Mittelstab getragen werden. Es ist dies, so wie wir uns statt der spitzen — runde Bogen denken — die gewöhnliche spätromanische Form. Die drei Mittelfenster der (obern) drei Kreuzenden haben allein die Auszeichnung einer rosettenartigen Verzierung. Was inzwischen grössre Beachtung verdient, ist der Unterschied in der Construction des Mâsswerks, wie er sich weiter westlich im Vergleich zu den östlich gelegnen Fenstern darstellt, und wie er nur auf unsern Blättern nicht deutlich genug angegeben werden konnte. Im Anfang nehmlich hat man Ringe und Spitzbogen durchaus selbstständig, oder unverbunden construiert; später aber hat man die obersten Flächen von beiden so in einander übergeführt, dass sie zusammen Einen Körper bilden. In Betreff der Stellung der Fenster ist noch zu bemerken, dass sie im Abschluss des Chors und der Kreuzarme den ganzen Raum zwischen den Strebepfeilern ausfüllen, in den Seitenschiffen dagegen noch einen breiten Mauerrand übrig lassen. Die Glasmalereien der Fenster, vortrefflich, soweit sie erhalten sind, beschränken sich auf Blätter-Ornamente.

Westseite. Als der zuletzt vollendete Theil gibt sich die Westseite mit den Thürmen zu erkennen. In allen Linien und Verhältnissen spricht sich die emporstrebende Richtung der gothischen Kirchenbaukunst aus und die leichten Abweichungen (durch horizontale Linien der Galerien, Wasserschläge, Gesimse, oder durch breiteres Fenster) verstärken nur die Wirkung der herrschenden Bewegung.

Portal. Von besondrer Schönheit ist das Portal. 26 F. breit und 32 ½ F. hoch vertieft es sich zu 6 ½ F. und verengt sich im wirklichen Eingang zu 11 F. Die Laibung ist an jeder Seite mit vier sehr schlanken auf achteckigen Doppelsockeln aufsitzenden Dreiviertelsäulen besetzt, welche über ihren scharf ausgeprägten Blättercapitälen von wildem Wein und ihren viereckigen Deckplatten Bogen tragen, davon zwei glatt, zwei mit Laubwerk bedeckt sind, was einen ebenso reichen als ruhigen Eindruck hervorbringt. Es ist dies das

System der reichern Portale des romanischen und des Uebergang-Styles, während die Gothik zu einer ununterbrochenen Verbindung der Bogen und der Rundstäbe fortschreitet und die Verzierungen in die Zwischen-Hohlkehlen legt. Durch einen nach Weise der Laibungs-Säulen gegliederten und verzierten Pfeiler ist der Eingang in zwei, oben durch eine horizontale Pfoste geschlossene, Thüröffnungen getheilt. Das spitzbogige Giebelfeld darüber ist auf eigenthümliche und sinnreiche Weise mit Sculpturen ausgefüllt. Wenn bei spätern gothischen Bauten solche Felder mit einer Menge kleiner Figuren und einer langen Folge von Darstellungen bedeckt sind, so sehen wir hier noch das System des romanischen Baustyles eingehalten, nach welchem die Gestalten dem Raume sich mehr anpassen, nur dass sie ihn nicht ausfüllen, sondern vielmehr grossentheils einer Blattornamentik überlassen, die hier einen eigenthümlich poetischen Charakter annimmt. Zu beiden Seiten je einen ins Knie gesunkenen, anbetenden Engel neben sich steht die heilige Jungfrau, das bekleidete Kind auf dem rechten Arme, über dem Mittelpfeiler, unter ihren Füssen die Symbole des Todes und der Sünde, über sich einen Baldachin, neben sich Reben und Rosen in leicht verständlicher Beziehung auf die Liebe Christi bis zum blutigen Tode. — Sehr beachtenswerth sind an den Thüren von Eichenholz die Schlosserarbeiten, die Bänder, die sich zu reichem natürlichen Blätterwerk entwickeln, das vielfach verschlungene Kreuz in der Mitte etc., alles von geschlagenem Eisen. Alle Einzelnheiten des Portals zeigen ein hohes Schönheitsgefühl und eine ausserordentliche Durchbildung der Form. Nicht zu übersehen ist dabei, dass sich der Architekt auf Ein Portal beschränkt und nicht — wie sonst üblich — Seitenportale in die Thürme gelegt hat.

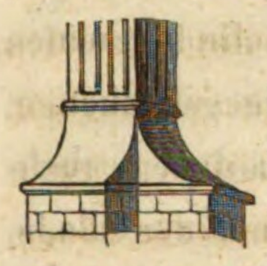
Andre Theile der Façade

Je weiter wir an der Façade hinaufsehen, je deutlicher tritt die fortschreitende Gothik hervor. Das grosse Spitzbogenfenster über dem Eingang hat das ganze reiche Mâsswerk dieses Styles in seiner besten Zeit, und seine Laibung eine vielfache Gliederung von Rundstäben. In gleicher Weise, wenn auch weniger verziert, sind die Fenster der Thürme, deren obere durch auffallend schlanke Verhältnisse sich auszeichnen. Die untern entsprechen in Anordnung und Mâssen den obern Schiff- und Chorfenstern, haben auch mit diesen das gleiche Gurtgesims unter, das gleiche Hauptgesims über sich. Auf eine überraschende und sehr eigenthümliche Weise ist die Form des Dachgiebels (zwischen den Thürmen) zugleich angedeutet und versteckt, indem die Mauerfläche theils durch ein Fenster durchbrochen, theils durch Blenden mit Mâsswerk mit Giebeln und Fialen bedeckt und belebt und endlich oben zinnenartig horizontal abgeschlossen ist, während doch die Dreieckform des Giebels sich überall durchfühlen lässt. (Das Thürmchen, das auf Tafel 1 hinter dem Giebel sichtbar ist, wurde dem Restaurations-Entwurf von Moller nachgebildet.)

Thürme.

Am nördlichen (linken) Thurm bemerkt man am obern Fenster den Ansatz eines Fenstergiebels, woraus auf eine ursprünglich andre Form des Thorabschlusses zu schliessen ist, welche der Architekt verlassen hat. Die Art und Weise wie er sodann ein Stockwerk höher durch ein zweites Fenster, eigentlich durch eine Wiederholung des obern Fensterabschlusses nebst darüber aufgeführtem Giebel dem ursprünglichen Gedanken noch zur Ver-

wirklichung verholfen, ist geistvoll und geschickt, kann aber das Aussehn eines Nothbehelfs nicht ganz verleugnen. Eine andre Unsicherheit verräth sich in den Ausgängen der Eckstrebepfeiler. Hier besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem südlichen und dem nördlichen Thurm. Am südlichen Thurm sind die Thürmchen, welche im Winkel zwischen den beiden Eckstrebepfeilern emporgeführt sind viereckig. Um sie aber mit den Strebepfeilern zu verbinden, ist der Würfel, der ihnen als Sockel dient, nicht einfach in den Winkel aufgesetzt, sondern durch eine Art Wasserschlag in der Form einer flachen Hohlkehle nach den Rändern der beiden Strebepfeiler vorgeführt, wobei der Winkel den diese bilden bei ihm als Ausschnitt erscheint, etwa in dieser Gestalt:



Das Unorganische einer solchen Verbindung leuchtet ein, und da an dem nördlichen Thurm auf eine geschicktere Weise die viereckige Form der Strebepfeiler ins Achteck übergeführt ist, darf man vermuthen, dass der obere Theil des nördlichen Thurmes später als der des südlichen ausgebaut worden ist.

An dieser Stelle beginnen auch die — wie das ganze Gebäude — aus Quadern aufgeführten Dachpyramiden und zwar in je zwei durch Galerien bezeichneten Abtheilungen, deren untere mit den Fenstern und Giebeln die Glockenstuben enthalten.

Bildhauerarbeiten.

Der Hochaltar im Chor ist vom Jahre 1290 und unbedenklich eines der schönsten und in aller Weise vollkommensten Werke dieser Art*, mit drei gleich hohen und breiten Abtheilungen, drei gleich hohen und breiten Giebeln und vier gleich hohen Fialen; dazu vortrefflichen Sculpturen in den Nischen der Abtheilungen. — Der Lettner ist vom Anfang des 14. Jahrhunderts und enthielt einst in seinen vielen Nischen eine Darstellung der Auferstehung und wahrscheinlich des jüngsten Gerichts, wobei es nicht an humoristischen Ausschweifungen gefehlt. — An einem Schlussstein der Gewölbe im Schiff ist eine Krönung Mariä in Hochrelief und an einem Pfeiler die Statue einer heil. Elisabeth, beides vortreffliche Arbeiten des 14. Jahrhunderts, angebracht. Der Sarkophag der heil. Elisabeth vom J. 1236, von vergoldetem Silber, reich mit Juwelen und ausgezeichneten bildnerischen Arbeiten bedeckt, stand ehedem in der kleinen Capelle im südlichen Kreuzschiff, an welcher der Baumeister seiner Lust der Ornamentik vollen und freien Lauf gelassen hat. — Von grossem Kunstwerth sind auch die Grabmäler fürstlicher Personen aus dem hessisch-thüringischen Hause; nur sind wir leider für die Benennung derselben grossentheils auf Vermuthungen beschränkt. Nach der Angabe des Hrn. Prof. Lange, welcher die Herstellung der Kirche (nach der Ueberschwemmung von 1847) übernommen, sind es die Grabmäler von Ludwig I. 1458; Adelheid, der Gemahlin von Heinrich dem Kind, 13. Jahrh.; Elisabeth und Junker Ludwig; Heinrich dem Eisernen, 14. Jahrh.; Ludwig II. und seiner Gemahlin, 15. Jahrh.; von Heinrich III. 1483; Wilhelm II. und Wilhelm III.**

---

* Einen Begriff davon gibt schon die Abbildung bei A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet der christlichen Kunst. Leipzig, T. O. Weigel 1854.

** In der Abtheilung „Bildnerei" werden wir auf einzelne dieser Werke zurückkommen.

DER DOM ZU WORMS.

Mit zwei Bildtafeln.*

Drei grosse Dome am Mittelrhein, zu Speier, zu Mainz und zu Worms, gelten mit Recht als drei Hauptdenkmale des deutsch-romanischen Baustyls. Von den beiden ersten haben wir im ersten Bande dieses Werkes (p. 1—10 und p. 57—66 Abth. Baukunst) Abbildungen und Nachweisungen gegeben. Wir reihen ihnen nun den dritten, den Dom zu Worms, an.

Geschichte. Die Nachrichten über die Geschichte desselben fliessen sehr spärlich; sie finden sich vornehmlich in „Schannat historia episcopatus Wormacensis.„ Der Bau vom Anfang des 11. Jahrhunderts, dem aber ein älterer vorausging, wurde im J. 1016 noch vor seiner Vollendung geweiht. Der Bischof Azecho weihte im J. 1034 den Altar der HH. Hippolytus und Nicomedius. Bischof Eppo, welcher 1105 die Regierung antrat, baute den Dom von Neuem und weihte ihn 1110 ein. Dieser Bau drohte gegen Ende des Jahrhunderts den Einsturz, ja erlitt wesentliche Beschädigungen durch theilweisen Einsturz, und erlebte 1181 nach der Wiederherstellung durch Bischof Konrad im Beisein Kaiser Friedrichs I. eine abermalige Einweihung.

1016 1034 1110 1181

Anlage. Betrachten wir nun die Kirche (im Grundriss, Taf. 2. B), so sehen wir ein dreitheiliges Langschiff, ein Querschiff im Osten, zwei Chöre (a d in Osten und b c in Westen), neben dem Ostchor zwei Sacristeien i k und zwei runde Thürme e f; neben dem Westchor gleichfalls zwei runde Thürme g h und über ihm eine achteckige Kuppel c, sowie eine dergleichen grössere über der Kreuzung m in Osten. Die ganze Kirche ist in allen Räumen überwölbt, und zwar im Spitzbogen, mit fast quadratischer Basis. Die Gewölbe der Seitenschiffe haben nur den halben Durchmesser der Mittelschiffgewölbe. Diese Gewölbe werden von zweimal 6 Haupt- und zweimal fünf Nebenpfeilern getragen. An den Hauptpfeilern treten glatte Mauervorsprünge und Halbsäulen, durch gegliederte Basen und Capitäle verbunden, als Gewölbträger vor. Im Grundriss z. B. q, grösser im Aufriss bei e, und noch deutlicher bei c. Ihre Bogen sind von Hauptpfeiler zu Hauptpfeiler geschlagen; die Scheidebogen sind glatt; die Diagonalbogen gothisch profiliert mit der birnenförmigen Zuspitzung. Die Nebenpfeiler nehmen auf ihren capitälartig geformten Kämpfern die Bogen auf, welche die Mittelschiffwand tragen, setzen sich aber über denselben lessinenartig an der Mittelschiffwand fort, bis sie sich oben unterhalb des Gewölbes rechts und links in Halbkreisbogen auflösen und das dort befindliche Fensterpaar überspannen. Unterhalb dieser Fenster ist die Mittelschiffwand durch verschieden geformte Mauerblenden (h) unterbrochen und belebt. Ein Gesims oberhalb der Arkaden, das zwar hinter der obern Fortsetzung der Nebenpfeiler hergezogen erscheint, an den Hauptpfeilern aber in Verkröpfungen vortritt (g), theilt die Mittelschiffwand in ein oberes und in ein unteres Stockwerk.

---

* Benutzt wurde dafür G. G. Kallenbach, Atlas zur Geschichte deutsch-mittelalterlicher Baukunst.

Der Westchor ist im halben Achteck, der Ostchor aber — in durchaus eigenthümlicher Weise — innen halbkreisrund (a), aussen rechtwinklig abgeschlossen.

Im Aeussern haben die Umfassungsmauern durch vielfach gegliederte Fensterlaibungen, Mauervorsprünge, Lessinen und stark profilierte Bogenfriese, so wie durch die mit Halbsäulen und in Bogen geschlagenen Rundstäben ausgesetzten Eingänge ein ungemein reiches Aussehen bekommen, das durch die vier Rundthürme, durch die beiden Kuppelüberdachungen mit ihren Zwergsäulen-Galerien und durch den besonders mit Zierrathen an Mauerblenden, Gesimsen, Fenstern und Galerien wohlbedachten westlichen Chor beträchtlich gesteigert wird.

Bauperioden. Sobald wir nun daran gehen, das Alter des Gebäudes, oder vielmehr der einzelnen Bautheile (denn sichtlich stammen nicht alle aus Einer und derselben Zeit) näher zu bestimmen, so stossen wir auf mancherlei Hindernisse und Räthsel, bei denen uns selbst die oben erwähnten historischen Thatsachen nur schwache Anhaltpunkte bieten. Unter den stimmfähigen Kunstschriftstellern ist durchaus keine Uebereinstimmung erreicht und namentlich stehen sich die Ansichten der vorzugsweis berechtigten Stimmführer, v. Quast und Kugler, einander noch sehr fern. Beide indess stimmen darin zusammen, dass der Dom von Worms später sei, als diejenigen von Speier und von Mainz.

v. Quast giebt dem Dom von Worms (mit Ausnahme der beiden, älteren, Westthürme) nur eine einzige Bauzeit, welche er mit der Einweihung von 1181 in Verbindung bringt, derart, dass auch nach dieser Einweihung noch lange Zeit fortgebaut worden; namentlich nimmt er für den Westchor das Jahr 1234, für den obern Theil aber der westlichen Thürme die späteste Periode der Gothik an. Zur Begründung seiner Ansicht führt er die Gestaltung des Ostchors mit dem gradlinigen Abschluss, die er als Willkühr bezeichnet, an, ferner die Bildung der Details und ihrer abgeleiteten, aus willkührlichen Gliederchen zusammengesetzten Formen, aus den Vierpässen, welche an einzelnen Stellen der Mittelschiffwand dicht unterhalb des Gewölbes vorkommen; aus der spitzbogigen Form der Gewölbe und vornehmlich der gothischen Diagonalgewölbrippen.

Kugler hingegen hält den Dom zu Worms seinen Haupttheilen nach für den 1110 geweihten Neubau des Bischofs Eppo, um so mehr, als der Bau von 1181 ausdrücklich (bei Schannat) nur als eine Ausbesserung der eingestürzten oder den Einsturz drohenden Theile bezeichnet ist. Er hält den Dom von Worms (gleich denen von Speier und Mainz) für eine ursprünglich im Mittelschiff nicht gewölbte Pfeiler-Basilica, und seine Gewölbe mit all den dazu gehörigen Theilen (den Gewölbträgern etc.) für eine Arbeit, welche mit den im J. 1181 begonnenen Ausbesserungen und Zusätzen in unmittelbarer Verbindung steht. Er glaubt auch darin einen Erklärungsgrund für den auffallenden Abschluss des Ostchors zu finden, indem die compacte Masse desselben wohl als eine hinzugefügte Verstärkung der Mauer, zur Widerlage gegen den Druck und Schub der östlichen Kuppel angesehen werden könnte. Die Gewölbe der Seitenschiffe hält Kugler für ursprünglich. Nur Ein Bedenken hat er hinsichtlich der entschiedenen Gleichartigkeit der Gesimse, der Kämpfer über den

Pfeilern und über den Gurtträgern, und des (sonst in der Gegend noch vorkommenden) spätromanischen Charakters derselben, mit rundlichen oft doppelten Karniesen, mit schweren, wenig ausladenden Wulsten, selbst an der Stelle der Capitäle bei Halbsäulen. Da inzwischen diese und ähnliche Formen anderwärts (in Höchst, an der St. Gotthardscapelle in Mainz etc.) schon im Anfang des 12. Jahrhunderts vorkommen, so würden sie (nach seiner Ansicht) bei dem Bau von 1110 keine Unmöglichkeit, bei der Wiederherstellung aber von 1181 überall als nicht zu verlassendes Vorbild festgehalten worden sein.

Jedenfalls beruht die letzte Entscheidung noch auf geschichtlichen, vielleicht mehr noch auf technischen Untersuchungen, namentlich über die Beschaffenheit der Gewölbträger und deren Alter. Das Eine aber möchte ich hinzufügen, dass der Charakter der östlichen und der westlichen Thürme (es ist nur von ihren untern Stockwerken die Rede) mir so grundverschieden nicht erscheint, dass ich sie in ganz verschiedene Bauperioden setzen möchte.

Vergleichung der Dome von Speier, Mainz und Worms.

Vergleichen wir nun die drei Dome zu Speier, Mainz und Worms mit einander, so ist die Uebereinstimmung in den Grundzügen so auffallend, dass man genöthigt wird, entweder an ein gemeinsames Vorbild, oder an die Ableitung des einen von den andern zu glauben. Ersteres ist nirgends auch nur muthmâsslich nachgewiesen, wenn auch einzelne Charakterzüge an benachbarten Bauten sich zerstreut finden. Von den drei Domen aber gebührt für die Hauptanlage dem Dome von Mainz, wie als dem Caput ecclesiarum Imperii, so auch für die Zeit der Entstehung der Vorrang. Gemeinsam ist ihnen (nach unsrer Annahme) die ursprüngliche Anlage als flachgedeckte Pfeiler-Basilica, und die spätere Ueberwölbung, die vier Thürme — zwei in Osten, zwei in Westen — die zwei Kuppeln; im Innern die auffallend hochgestreckten Arcaden des Mittelschiffs und die Zeichnung vieler Details. Dabei treten aber auch mehre Verschiedenheiten hervor, die ganz besonders beachtenswerth sein dürften.

An den Domen von Speier und Worms liegt die grössre Kuppel über der Kreuzung an der Ostseite, in Mainz an der Westseite. Die Seitenthürme in Speier sind viereckig, die Wormser und die östlichen in Mainz rund, die westlichen daselbst achteckig. Das Mittelschiff besteht in Speier aus sechs, in Mainz und Worms aus je fünf quadratischen Gewölbabtheilungen; die Seitenschiffe zählen doppelt so viel. Die Hauptpfeiler sind bei allen dreien etwas mehr gegliedert, als die Nebenpfeiler, und überall steigen schlanke Halbsäulen als Gewölbgurtträger an ihnen empor, in Mainz aber nur diese mit einem einfachen Capitäl, während in Speier und Worms noch ausserdem viereckige, mit Capitälen versehene Mauervorsprünge vor die Pfeiler treten, die Halbsäulen aufnehmen und mit ihnen dem Kreuzgewölbe zur gemeinschaftlichen Unterlage dienen. Die Halbsäulen im Speirer Dom haben ausserdem das Auszeichnende, dass sie oberhalb der Arcaden einen Capitälabschluss haben, und über demselben in schlankerem Mâss bis zum Gewölbegurt aufsteigen, das sie auf feiner geformten Capitälen aufnehmen.

Die Neben- oder Zwischenpfeiler setzen sich in allen drei Domen über ihren Kämpfergesimsen fort und vereinigen sich oben im Halbkreis mit den in gleicher Weise auf-

steigenden Kanten der Hauptpfeiler. Am unvollkommensten geschieht dies in Mainz, wo die Fenster der Mittelschiffwand ausser- und oberhalb dieser Bogen bleiben. In den andern beiden Domen werden die Fenster von diesen Bogen umschlossen, ja in Speier sogar durch einen zweiten, der von einer auch an den Nebenpfeilern aufsteigenden Halbsäule zur Kante des Mauervorsprungs der Halbsäule geschlagen ist.

Oberhalb der untern Arcaden haben alle drei Dome ein querdurchlaufendes Gurtgesims, das in Speier und Mainz von den Haupt- und Neben-Pfeilern unterbrochen wird, in Worms aber über die Hauptpfeiler und ihre Halbsäulen in Verkröpfung hingeführt ist. Auch hat es hier ein aus Platten, Rundstab und doppeltem Karnies reich gegliedertes Profil, während es in Mainz und Speier aus der einfachen schrägen Schmiege besteht.

Die Gewölbe der Seitenschiffe werden in allen drei Domen durch Halbsäulen an den Pfeilern unterstützt, in Worms und Speier ausserdem noch durch Vorsprünge der Umfassungsmauer.

Im Aeussern treten als der allen dreien gemeinsame Schmuck die Zwergsäulen-Galerien der Kuppeln und Chöre hervor, ein Schmuck, welcher in Speier sich auch um das ganze Langhaus zieht. Dafür sind hier die Wände glatt, während in Mainz und Worms Lessinen zwischen den Fenstern aufsteigen und sich unter dem Hauptgesims durch Bogenfriese verbinden. Am Wormser Dom sind die obern Fenster wenigstens theilweise je zwei und zwei enger an einander gerückt.

Mässangaben.

Da diese drei romanischen Dome sich nicht nur durch die Einfachheit und Grossartigkeit des Styls, sondern auch durch ihre Grössenverhältnisse vor ähnlichen, selbst vor gothischen Baudenkmalen, wenigstens theilweis auszeichnen, so mögen einige derselben hier beigefügt werden. Die ganze Länge des Domes von Speier beträgt: 443 F., von Mainz 416 F., von Worms 333 F. (von Cöln 467 F.); die ganze Breite im Kreuz: in Speier 183 F., in Mainz 181 F., in Worms 112 F. (in Cöln 268 F.); die Breite des Langhauses: in Speier 115 F., in Mainz 122 (mit dem spätern Anbau 164) F., in Worms 87 F. (in Cöln 147); die Höhe des Mittelschiffs zum Gewölbe: in Speier 106 F., in Mainz 100 F., in Worms 83 F. (in Cöln 163 F.); die lichte Länge des Schiffs: in Speier (ohne Vorhalle, aber mit dem Chor) 350 F., in Mainz (mit Ost- und Westchor) 405 F., in Worms (ebenfalls mit beiden Chören) 321 F. (in Cöln ohne Vorhalle, aber mit dem Chor 337 F.); die lichte Breite des Mittelschiffs: in Speier 44 F., in Mainz 48 F., in Worms 35 F. (in Cöln 46 F.)

Bildnereien und Malereien im Dom zu Worms.

Noch sind einige Werke der Bildnerei und Malerei anzuführen, welche sich im Dom zu Worms befinden. Zunächst ein Sandsteinrelief von 7 F. Höhe mit den Gestalten der Heiligen Embede, Warbede und Willebede, vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Sodann eine Anzahl Hochreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi in der S. Nicolaus- oder Taufcapelle, ein Taufstein, Gewölbrosetten etc. vom Ende des 15. Jahrhunderts, und gemalte Altarflügel vom Ende des 12. Jahrhunderts, auch einige alte Wandmalereien.

DIE ST. PAULSKIRCHE IN WORMS.

Hierzu eine Bildtafel.*

Es liegt in der Natur der Dinge, dass grosse Bauunternehmungen eine weitreichende Wirkung äussern. Hätten nicht Mainz und Speier mit ihrer Umgegend wiederholentlich grosse und furchtbare Verheerungen erlebt, so würden uns mehrfach Beispiele von dem Einfluss der dortigen Dombauten erhalten sein, wie wir deren in Worms noch finden, deren Beziehung zum Dom daselbst ziemlich augenfällig ist. Das eine derselben ist die St. Mar- S. Martinskirche.
tinskirche, welche — im Innern wenigstens — die Hauptmotive des Langhauses vom Dom in verkleinerter Nachbildung gibt. Dieselbe Einrichtung der Haupt- und Nebenpfeiler, an erstern die Mauervorsprünge und Halbsäulen davor, die Nebenpfeiler einfach quadratisch, jedoch nicht (wie im Dom) über die Kämpfer emporgeführt. Die Capitäle mit ihren Deckgesimsen sind fast dieselben wie im Chor; die Halbsäulen reichen aber nicht durchgängig bis zum Boden, sondern enden gelegentlich unterhalb der Kämpfer mit Consolen. Das Gesims oberhalb der Arkaden, eine flach ausgehohlte Schmiege, geht ohne Verkröpfung hinter den Säulenbündeln durch. Dem ganzen Bau fehlt der aufstrebende Charakter des Domes, was wohl hauptsächlich in seinen kleineren Dimensionen liegen mag.**

Bedeutender erscheint die zweite dieser Wormser Kirchen, S. Paul, von deren West- S Paulskirche.
seite wir eine Abbildung geben. Sie ist zwar auch nur 158 F. lang und an der Westseite 58 F. breit und hat eine lichte Breite des Mittelschiffs von 41 F.; auch kommen nur der Chor und die Westseite in Betracht, da das Langhaus ein moderner Bau ist, aber das vorhandene Alte ist von so eigenthümlicher Schönheit, dass seine Aufnahme an dieser Stelle gerechtfertigt erscheinen wird.

Durch den Eingang an der Westseite gelangt man in eine Vorhalle von drei Abthei- Anlage.
lungen, deren zwei — rechts und links 14½ F. breit, 21½ F. lang und 17 F. hoch mit je zwei Kreuzgewölben im Spitzbogen überdeckt sind, während die mittlere, 18 F. im Quadrat, eine achtseitige 57 F. hohe spitzbogige Kuppel über sich hat und durch eine 35 F. hohe gleichfalls spitze Bogenöffnung mit dem Schiff der Kirche verbunden ist. Ueber den Nebenabtheilungen befinden sich Capellen, davon die eine im Spitz-, die andre im Rundbogen überwölbt ist, und die durch offne Zwergsäulengalerien mit dem Kuppelraum, und so mittelbar mit der Kirche in Verbindung stehen. Die steinerne, achtseitige Dachpyramide über der Kuppel wird von einer Zwergsäulengalerie von 12 F. Höhe getragen. Westlich an die

---

* Benutzt wurden G. Moller's Denkmäler der d. Baukunst II.

** Diese Notizen sind entnommen von F. v. Quast die romanischen Dome des Mittelalters p. 49 und den dazu gehörigen Abbildungen.

Seitenräume der Vorhalle stossen zwei 141 F. hohe runde Thürme von 14 1/2 F. äusserem Durchmesser, in denen Wendeltreppen emporführen.

Diese ganze Anordnung einer Kuppel und zweier Thürme an der Westseite, ohne die entsprechende Wiederholung an der Ostseite, ist nicht nur eine augenfällige Abweichung von dem Bausystem der drei Dome, sondern überhaupt eine eigenthümliche, vielleicht einzige Anlage.

Das Chor ist im Lichten 35 F. lang, 17 F. breit und hat zwei Kreuzgewölbe vor der Chornische, deren sechs Seiten sechs rundbogige Chornischen und darin ebenso viel rundbogige Fenster haben.

Aeusseres. Westseite. Wenden wir uns nun zu dem Aeussern, so bemerken wir zunächst an dem westlichen Eingang die Ansätze oder Ueberreste eines gewölbten Vorbaues, sodann aber das Portal selbst von spätromanischen Formen. Ausser den zwei dem Vorbau angehörigen Säulenpaaren rechts und links zählen wir in der Thürlaibung je fünf, an ihren Schäften mit Ringen unterbundene Säulen zwischen rechtwinkligen, rund abgefassten Pfeilerkanten. Die Capitäle sind aus jenen, dem Uebergangsstyle eignen, starkrippigen, ganz glatten, unten breiten oben schmalen Blättern mit zusammengerollten, ausgezackten Blattspitzen zusammengesetzt, an welche sich nur ganz vereinzelt ein palmettenartiges Blatt anschliesst, und haben die einfache concave Becherform zur Grundlage. Das über ihnen sich hinziehende, verkröpfte Gesims hat das romanische Profil in grosser Feinheit; nur ist die Hohlkehle bereits, wenigstens stellenweis, sehr tief ausgeschnitten. Auf der vordersten Säule sassen die Bogen des gewölbten Vorbaues auf, die Pfeilerkante daneben trägt die rechtwinklige Hauptarchivolte des Portals; die nächsten zwei Säulen tragen eine jede zwei Rundstabbogen nebst Hohlkehlen, die vierte einen Rundstabbogen, die fünfte die horizontale Thürpfoste, was dem Ganzen ein sehr belebtes Licht- und Schattenspiel gibt. Dasselbe wiederholt sich in noch reicherem Mâsse in der Rosette über dem Eingang, deren Rahmen von mannichfach geschwungenen Hohlkehlen, Viertel-, Halb- und Dreiviertelrundstäben zusammengesetzt ist. Die Blätter dieser Rosette sind zugespitzt; zwei kleinere Rosetten aber daneben haben runde Blätter. An den Ecken der Mauer steigen Lessinen auf, die sich durch den romanischen Bogenfries unter dem Hauptgesims verbinden. Vor diesen Lessinen aber, so wie neben dem Portal, treten in zwei Absätzen starke Strebepfeiler vor, als Widerlager des Gewölbschubs im Innern, steigen aber nicht ganz bis zum Hauptgesims empor, schliessen in Dachgiebelform ab und sind je mit einer Lilie bekrönt.

An der Westseite der achteckigen Kuppelumkleidung ist ein Treppenthürmchen zur Kuppelgalerie emporgeführt. Dieser ganze Bautheil unterscheidet sich von den Anlagen an den Domen von Worms und Speier durch seine gestreckteren Verhältnisse, selbst der Dachpyramide, durch gekuppelte Fenster statt der fortlaufenden Galerie und durch eine reichere Ausstattung mit Lessinen und Bogenfriesen und deren buntere Profilierung.

Thürme. Die Thürme, an deren glatten runden Mauern Lessinen von Gesimsen aufsteigen, gekuppelte Rundbogenfenster einfassen und oberhalb durch Bogenfriese sich verbinden, schliessen nach oben mit einer auffallenden Kuppelbedeckung ab, die von acht Giebeln um-

kränzt ist, deren viergiebliger Unterbau in Form eines griechischen Kreuzes auf der runden Platte des Thurmes aufsitzt. So fremdartig, eigentlich byzantinisch das Aussehen dieser Bekrönung ist, so verliert es doch sogleich alles Absonderliche, sobald wir uns eine gewöhnliche achtseitige Dachpyramide mit acht Giebeleinschnitten darüber denken.

Ostseite. Das Chor in Osten hat einen polygonen Abschluss mit sechs rundbogigen Fenstern. Diese Fenster, 9 F. hoch, 3 F. 2 Z. breit, liegen in der Höhe von Mauerblenden von 25 F. lichter Höhe und 4 F. 1 Z. Breite. Die stark vortretende Umrahmung der Blende, Lessinen mit einer Profilierung von einer Welle und einem Rundstab zwischen drei Platten, steigt in einer Breite von 1 3/4 F. bis zur Basis der Fenster empor, zieht sich sodann rechtwinklig ein zur Breite von 1 1/4 F. und schliesst oben mit drei Bogen ab und den Fensterbogen ein, sitzt aber unten auf einem Wasserschlag auf, der einen nach Art der attischen Basen gebildeten Sockel unter sich hat. Die Wiederholung dieser Anordnung und Formen auf sechs Flächen eines Polygons neben einander gibt dem Chor ein reiches, malerisches Ansehen, das durch das Gesims über dem Bogenfries mit seinen Hohlkehlen und Rundstäben, durch die offne Zwergsäulengalerie darüber und durch das ziemlich stark ausladende Hauptgesims nebst der sechsseitigen Steinbedachung noch sehr gehoben wird. Die kleinen Säulen dieser Galerie, grossentheils rund, einige achteckig, haben sehr stark verjüngte Schafte, attische Basen mit ausgeschnittenen Eckblättern, und reich mit Blattwerk und Masken verzierte Würfel-Capitäle im spätromanischen Style, mit concaver Abrundung des Würfels, wobei jedoch am obern Theil die quadratische Form fast bis zur Hälfte erhalten ist.

Bauzeit. Die Bestimmung über das Alter der Kirche oder der einzelnen Bautheile unterliegt grossen Schwierigkeiten. Ihre Gründung wird von der Chronik dem Bischof Burkhard zugeschrieben und in das Jahr 1016 verlegt. Von diesem Bau scheint nichts mehr übrig zu sein, da selbst die runden Thürme, trotz ihres alterthümlichen Aussehens mit ihren Lessinen und Bogenfriesen offenbar einer späteren Zeit angehören. Sie stimmen mit den untern Stockwerken der Domthürme so nahe überein, dass man ihre Erbauung wohl für gleichzeitig mit diesen annehmen kann. Das Chor deutet schon durch seinen polygonen Abschluss auf das Verlassen des romanischen Baustyls, wenn auch alle Profile, die Capitäl- und Basenformen, die Bogen, Nischen und Gewölbe noch sämmtlich demselben eigen sind. Es würde demnach in den Schluss des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts fallen können.

Die Westseite trägt einen entschieden neueren Charakter; denn obwohl auch hier noch in den Lessinen und Bogenfriesen, in den Säulen und Bogen des Portals, in den Fensteröffnungen der Kuppelgalerie etc. die romanischen Bauformen beibehalten sind, so weisen doch die spitzen Blätter der Hauptrosette und die klar ausgeprägten Strebepfeiler am Aeussern der Kirche, noch mehr aber die Herrschaft des Spitzbogens bei allen Wölbungen im Innern und die mit tiefen Hohlkehlen bewirkte starke Profilierung der Gewölbrippen auf die Zeit hin, in welcher bereits der gothische Styl in Deutschland in Ausübung war.

Zur Zeitbestimmung für diese Bautheile haben wir nichts, als zwei Nachrichten in der Chronik von Schannat. Die eine berichtet von einer grossen Feuersbrunst im Jahr

1242; die zweite von einer gründlichen Wiederherstellung des in Folge einer alten (dieser?) Feuersbrunst allmählich ganz schadhaft gewordenen Gebäudes, vom J. 1261.*

Was lässt sich gegenüber den ebengenannten Bautheilen und der Baugeschichte des Mittelalters im Allgemeinen, welche sie ihrem Styl nach spätestens in den Anfang des 13. Jahrhunderts setzen muss, mit diesen Nachrichten anfangen? Stünde das Langhaus der Kirche noch, oder hätten wir wenigstens genaue Nachweisungen über seine vorige Gestalt und Beschaffenheit, so würde sich mit grössrer Sicherheit als jetzt ein Schluss aus den Nachrichten bei Schannat ziehen lassen. War nehmlich das Langhaus in Uebereinstimmung mit dem ganzen übrigen Bau, also in spätromanischer Weise, selbst schon in Uebergangsformen ausgeführt, so wird man die vorhandenen alten Bautheile (mit Ausnahme der Thürme) als die im J. 1261 vorgenommene Restauration ansehen müssen. Wäre aber das Langhaus vor dem modernen Neubau gothisch gewesen und zwar frühgothisch, so würde angenommen werden können, dass die Restauration von 1261 hauptsächlich das Schiff betroffen, dass aber die noch erhaltenen alten Theile (Westseite und Chor) einem Baue vor dem Brande von 1242 angehören.

Bei dem Umstand, dass im J. 1261 bereits fast durchgängig im gothischen Styl gebaut wurde, dass damals die Elisabethkirche zu Marburg beinahe vollendet, der Cölner Dom schon seit 13 Jahren im Bau begriffen war, dass man bei grossen Restaurationen und Erweiterungen ältrer Kirchen, völlig unbekümmert um den Styl der im Bestand erhaltenen Bautheile, den gothischen Styl anwandte, wie in Strassburg, Freiburg etc., wird es ziemlich wahrscheinlich, dass die Restauration von St. Paul in Worms von 1261 auch im gothischen Styl ausgeführt und vornehmlich das (nun verschwundene) Langhaus betroffen habe.

Dennoch ist es nicht unmöglich — und die verschiedenen Anklänge an die Gothik bei den fraglichen Bautheilen können recht wohl die Annahme unterstützen — dass man bei der Restauration von 1261 sich Mühe gegeben habe, die Kirche soviel möglich so herzustellen, wie sie vor dem Brande gewesen, d. h. im spätromanischen Baustyl, wobei dann jedenfalls das genaue Verständniss der bereits grossentheils überlebten architektonischen Gliederungen und Ornamentformen Staunen erregen muss.

---

* Schannat hist. episc. Worm. p. 121.: Aliam controversiae materiam attulit a. MCCLXI canonicis S. Pauli aliunde jam sat fatalis, quod eorum Ecclesia simul cum parochiali S. Ruperti ex antiqua exustione usque adeo tunc collapsae essent ut eas a fundamentis oportuerit instaurare.

DIE PFARRKIRCHE ZU GELNHAUSEN.

Mit zwei Bildtafeln.*

Der Übergangstyl.

Deutschland ist überaus reich an Denkmalen aus der Zeit des Ueberganges von dem romanischen Styl zur Gothik. Ausser dem Reiz, der wegen der Fülle und Thätigkeit gestaltender Kräfte allen Perioden der Entwickelung eigen ist, hat der hier bezeichnete Zeitraum noch das besondere, kunstgeschichtliche Interesse, dass in den ihm angehörigen Bauwerken der so oft in Abrede gestellte und doch ganz unleugbare, so zu sagen organische Zusammenhang der beiden genannten Kunstformen offen an Tage liegt. Wie an der Pflanze im Emporwachsen die Formen von Tag zu Tag sich verändern, und die eine doch mit Nothwendigkeit aus der andern hervorgeht, wenn auch bei den allmählichen Umwandlungen die Aehnlichkeit zwischen frühern und spätern Gestaltungen bis zur Unkennbarkeit schwindet: so sehen wir an einem Bau des Uebergangstyles vom Beginn bis zur Vollendung durch zahlreiche Mittelglieder eine stetige Entwickelung des gothischen Styles aus dem romanischen. Die Verhältnisse strecken sich mehr und mehr, die Rundbogen werden überhöht und in Ueberhöhung gruppiert, der Spitzbogen tritt ein, die Profile der Gesimse, Fenstereinfassungen, Kämpfer, Basen werden mannichfacher und bekommen zuletzt ein ganz neues Aussehn, so dass Sockel und Gipfel des Gebäudes kaum noch verwandt erscheinen. Dieser Formenwechsel, dieses scheinbare Nachlassen in der Strenge architektonischer Regeln, weit entfernt den Gesammteindruck zu schwächen, erhöht vielmehr ganz unverkennbar die Wirkung der im Uebergangstyl aufgeführten Gebäude und gibt ihnen malerische Reize, welche den folgerichtig durchgeführten romanischen oder gothischen Bauwerken fehlen.

Anlage.

Eines der schönsten und sprechendsten Denkmale des Uebergangstyles ist die Pfarrkirche zu Gelnhausen. Sie ist 157 F. lang und 68 F. breit, das Querschiff 87 F. breit. Das Langhaus ist aber durch einen massiven Einbau von 33 F. Länge und 30 F. Breite, auf welchem ein mächtiger Thurm steht, um seine Länge verkürzt, so dass es nicht länger ist, als das Chor.

Nur je drei ganze und zwei halbe Pfeiler scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen, deren südliches schmäler ist als das nördliche. Die Pfeilerabstände sind sehr gering, so dass zwei noch nicht die Breite des Mittelschiffes erreichen. Sie sind durch Spitzbogen verbunden und gegen das Mittelschiff mit schwachen Halbsäulen besetzt, die übrigens nicht als Gewölbträger emporgeführt sind, da das Langhaus eine flache Decke hat. Das Querschiff ist gewölbt und trägt über der Kreuzung eine achtseitige Kuppel. An der Ostseite sind drei Chornischen, und zwar zwei kleinere runde im Querschiff und eine weite polygone im Hauptchor. Die kleineren Chornischen bilden den Unterbau von nicht unbeträchtlichen Thürmen; eine Anordnung, die nicht leicht zum zweiten Male vorkommen dürfte.

---

* Dafür benutzt wurde J. G. Kallenbach, Atlas der deutsch-mittelalterlichen Baukunst.

Die Haupteingänge sind an der Nord- und Südseite des Querschiffs; Nebeneingänge in den beiden Nebenschiffen.

Äusseres. Was das Aeussere betrifft, so bildet nicht wie gewöhnlich die Westseite den Pracht- und Glanzpunkt des Baues, sondern die Ostseite, die wir hier im geometrischen Aufriss mittheilen. Wir sehen drei von den fünf Seiten des Hauptchores, das um 33 F. zwischen den Thürmen vortritt, welche die Chornischen des Querschiffes bilden helfen. Das Querschiff selbst mit dem Vorbau seiner Eingänge ist zum Theil sichtbar und über dem Chor und zwischen den Hauptthürmen die Ueberdachung der Kuppel.

Die beiden Thürme, im Erdgeschoss rund, sodann achteckig, bewahren das Gepräge des romanischen Styles bis zum obersten Stockwerk, dessen Fenster im Spitzbogen schliessen, während der die Lessinen verbindende Fries noch die rundbogige Form beibehält. Aber in diesen Spitzbogenfenstern mit ihrem zweimal spitzbogig ausgeschnittenen und mit einer runden Oeffnung versehenen Giebeleinsatz ist erst die blosse Andeutung eines gothischen Fenstermâsswerks gegeben.

Am Hauptchor sind zunächst die Strebepfeiler mit ihrer einfachen Bedachung und Bekrönung die Anzeichen des gothischen Styles, der auch, wenn auch noch ganz schmucklos, in den Fenstern sich geltend macht. Deutlicher tritt die Geschmacksveränderung und die wachsende Lust an reicherem architektonischen Schmuck und an Mannichfaltigkeit der Linien und Flächen weiter nach oben heraus, wo an der Zwergsäulengalerie der Halbkreisbogen durch einen dreitheiligen, sogenannten Kleeblattbogen ersetzt wird und statt des Kranzgesimses ein Kranz von Giebeln gleich einer Krone darüber steht, an deren Rändern der Bogenfries emporsteigt und deren Flächen von kleinen, wiederum mit Säulchen und Kleeblattbogen verzierten Fenstern anmuthig unterbrochen werden.

Um aber das Licht- und Schattenspiel und den Formenwechsel noch höher zu steigern, sind an der innern Wand der Zwergsäulengalerie runde oder Rad-Fenster angebracht, in deren ausgeschnittenen, ein Vierblatt bildenden Einsätzen die Anfänge des spätern Rosettenmâsswerks deutlich zu sehen sind.

Vergleicht man damit die Bauformen eines andern bedeutenden Werkes des Uebergangstyles, des Domes zu Limburg an der Lahn (I. Band pg. 16 ff.), so scheinen diejenigen der Gelnhäuser Kirche schon viel entwickelter und reicher. Beachtenswerth dabei ist die Formenfolge von unten nach oben, wie die grössere Pracht und Lebendigkeit gleich der Blume in den Gipfeln sich entfaltet, wie Giebelkronen sich schmückend um alle emporstrebenden Haupttheile legen, die vollste aber um die Altarnische des Hauptchors, und diese emporstrebende Bewegung überall in Pyramiden ihren Abschluss findet, deren gleichmässige Bestimmung kein Hinderniss mannichfacher Breiten- und Höhenverhältnisse bildet.

Portale. Die Portale (auf unsern Bildtafeln nicht sichtbar) sind noch ganz nach dem romanischen System construiert. Bei einer lichten Weite von 15 F. und bei einer Vertiefung der Laibung um 6 F. verengt sich das südliche (und das nördliche) Hauptportal zu einer Thüröffnung von 5 F. 2 Z. Je drei glatte Säulen und eine stärkere, verzierte Viertelsäule stehen

in den Winkeln der in der Laibung staffelartig geordneten, an den Kanten abgefassten Pfeiler. Die Säulen haben Capitäle mit knospenhaft zusammengerollten Blättern und Capitälgesimse mit doppelt abgeschrägten Platten und Wellen, wie sie dem Uebergangstyl eigen und auf Taf. 2 bei l zu erkennen sind. Säulen, Viertelsäulen und Pfeilerkanten setzen sich über den Gesimsen fort und vereinigen sich zu spitzbogigen Archivolten, einen Thürsturz umschliessend, auf welchem Maria mit dem Christkind auf dem Thron, umgeben von den Heiligen Katharina, Maria Magdalena, Margaretha und Martha in Relief abgebildet sind.

Aber nicht allein die Profile der Gesimse, sondern auch diejenigen der Basen haben eine Veränderung der frühern Form erfahren, wie auf Taf. 2 bei m zu sehen ist. Zwar haben die Basen der Pfeiler und Viertelrundstäbe das attische Profil noch ziemlich rein; die Basen der Säulen dagegen ziehen die Hohlkehle tief ein, den Wulst aber schmal und scharfkantig zusammen und lassen ihn weit über die zum Sockel erhöhte Plinthe vortreten; lauter Formen, wie sie bei der Gothik, nur noch weiter ausgebildet, Regel sind.

Inneres.

Bei der Betrachtung des Innern muss die grosse Schlichtheit des Langhauses neben der glänzenden Ausstattung des Chores auffallen und zwar um so mehr, als die Formen dem ersten kein besonders höheres Alter anweisen; es sei denn — was der blosse Augenschein nicht lehrt und was ziemlich unwahrscheinlich ist — dass der ganze Arkadenbau des Mittelschiffs sammt den Nebenschiffen, mit allen Spitzbogen und den feinen, in der Mitte unterbundenen Pfeiler-Vorsetzsäulen später eingesetzt, und dass somit der obere Theil mit seinen Rundbogenfenstern und der flachen Decke ein Rest aus alter Zeit wäre.

Chor.

Ganz entschieden im einheitlichen Charakter des Uebergangstyles ist das Chor. Einen Theil und Theile desselben geben wir auf der zweiten Tafel. Er ist im Spitzbogen gewölbt, wie die Abbildung a zeigt; die Gewölbrippen (s. Fig. h) haben ein scharf ausgeprägtes Profil, dessen Rundstäbe theilweis schon die Birnform annehmen. Die breiten Flächen der Wände des Altar-Vorraums (x—y) sind durch Gesimse und blinde Galerien mit Wand-Säulen und Pfeilern und Consolen auf das anmuthigste unterbrochen. Ein gemeinsamer Rundbogen schliesst in der obern Abtheilung zwei kleeblattartig ausgeschnittene kleinere Rundbogen ein, die auf Säulchen aufsitzen. Diese Anordnung findet auch in der untern Abtheilung statt, nur dass hier der umschliessende Rundbogen fehlt und die Zwischensäule durch eine Console ersetzt wird. Das Profil der obern Abtheilung, in der Linie i—i, ist nebenan rechts bei i zu sehen; das Profil der untern Abtheilung, in der Linie g, nebenan links bei g. Jeder Gewölbrippe entspricht eine Halbsäule des Pfeilers, auf welcher sie aufsitzt; am Pfeiler w aber stehen vor der mittlern Halbsäule noch drei ganz runde dünne Säulen, eine jede mit eignem Capitäl und Capitälgesims. Die Basen haben das attische Profil, hohe Sockel unter sich, aber keine Eckdeckblätter. Eine besondere Eigenthümlichkeit tritt an den Säulenschäften zu Tage, indem man sie, um eine Art Verhältniss des Durchmessers zur Höhe herzustellen, von der Basis zum Capitäl in drei nach oben immer kleinere Theile abgetheilt und die Abtheilungen gleichsam durch Knoten bezeichnet hat, welche lebhaft an die Knoten im Stengel oder Halm mancher Gewächse erinnern. Jeder dieser Knoten besteht

aus drei Ringen, von denen der mittlere durch eine grössere Stärke, durch eine scharfe Kante nach aussen und eine rinnenartige Zusammenziehung nach innen sich auszeichnet. Aus diesen, wie fast in allen vorbezeichneten Profilen spricht eine deutliche und weit vorangeschrittene Umwandlung des architektonischen Formensinns. Diese Umwandlung macht sich ebenso an den Capitälen bemerklich, von denen das bei f (das bei weitem vorherrschende) anstatt der romanischen, convexen eine concave Grundform (Becherform) zeigt, umlegt von Blättern, deren Spitzen noch nicht entfaltet sind; während andere, wie das bei d, bereits das volle gothische Blattwerk haben; an den Consolen aber, c und e, der Geist der romanischen Ornamentik mit seinen Ranken, Verschlingungen und Ungethümen unverrückt sitzen geblieben ist.

Die schmale Abtheilung z ist eine der Seiten des polygonen Chorabschlusses. Sie enthält die einzelnen Bestandtheile einer Fensterwand noch unverbunden neben einander. Die Blenden im Sockel kommen auch später noch in gleicher Weise vor; die Einfassung des Fensters mit staffelförmig geordneten kleinen Bogen sieht aus wie ein Versuch, ihm die Auszeichnung zu geben, die man später durch eine reiche Gliederung der Fensterlaibung erreichte; die Rosette aber, welche im ausgebildeten gothischen Styl die Spitze des Fenstermâsswerks bildet, sitzt hier noch in einiger Entfernung über dem Fenster, um die Verbindung der äussern Chorgalerie mit dem innern Chor zu vermitteln.

So steht die Kirche von Gelnhausen im Ganzen, wie in ihren Theilen als eines der beredtesten Denkmale da des allmählichen Ueberganges aus der romanischen Bau- und Decorationsweise in die germanische oder gothische; zugleich aber auch als ein Muster von Reiz und Schönheit, welche dieser natürlichen Umwandlung, diesem aus einem lebensvollen, gesunden Stamme hervorbrechenden neuen Triebe eigen ist. Ihre Geschichte ist noch unbekannt, allein ihre Bauformen weisen ihr eine Stelle in dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts an.

DIE KIRCHE ZU GERNRODE.

Hierzu zwei Bildtafeln.*

In der Geschichte deutscher Baukunst, Bildnerei und wahrscheinlich auch der Malerei gebührt der Stiftskirche zu Gernrode eine sehr ausgezeichnete Stelle, wie schon der Anblick des Innern auf unsrer ersten Tafel bestätigt, durch welchen wir uns in ferne Zeiten und in ein fremdes Land versetzt glauben. Es ist eine Basilica in der Form der ältesten Kirchen mit Anklängen an S. Agnese, S. Maria in Cosmedin, S. Maria in Trastevere, S. Prassede u. a. m. in Rom, und dennoch wiederum von so abweichenden Zügen, dass sie in der Tiberstadt, wie vielleicht in ganz Italien als ein ultramontaner Fremdling angesehen werden würde.

Geschichte.

Was wir von der Geschichte der Kirche wissen, beschränkt sich auf Folgendes.

Gernrode hat seinen Namen von dem Markgrafen Gero, Grafen Stade, geb. 890, von Kaiser Heinrich I. 927 zum Markgrafen der Lausitz, und später von Kaiser Otto I. auch zum Markgrafen von Brandenburg ernannt. Auf dem Gebiete der letztern Mark, zu Gernrode, stiftete er 961 ein Kloster, setzte darin seine Schwiegertochter Hedwig als erste Aebtissin ein, und weihte dasselbe dem heiligen Cyriacus, dessen Reliquien (einen Arm) er im J. 963 von einer Reise nach Rom mitgebracht hatte. Gero, der die neue Stiftung auch mit irdischen Gütern reichlich versehen, starb 965 und wurde in der Kirche vor dem Haupt-Altar begraben. Hedwig starb 1020 und fand ihre Ruhestätte vor dem Altar des heiligen Kreuzes in der Mitte der Kirche. Weitere den Kirchenbau angehende Nachrichten aus ältrer Zeit haben wir nicht. Aus späterer erfahren wir, dass 1136 der Bischof Rudolph von Halberstadt auf Veranlassung der Aebtissin Hedwig III. eine Capelle des Evangelisten Johannes und andrer Heiligen eingeweiht habe. Noch früher, 1118, geschieht einer Nicolauscapelle im linken Seitenschiff Erwähnung, und später werden angeführt: „das Grab des Herrn bei der Egidiuscapelle, die Capelle im Kreuzgange, die Metronuscapelle unter den Thürmen, die Morizcapelle und als die jüngste, aus dem 15. Jahrh., die Capelle des heiligen Stephan.

Anlage.

Die Anlage der Kirche enthält viele Eigenthümlichkeiten. Eine dreischiffige Basilica von 162 F. lichter Länge mit einem 28 F. breiten Mittelschiff (Taf. 2. Grundriss g) und zwei 16 F. breiten Nebenschiffen (h. i.), sowie einem 29 F. tiefen Chor in Osten (l) und einem andern von 32 F. Tiefe in Westen (b), hat sie wohl einen 25 F. breiten, um je 3 F. vortretenden Kreuzbau gegen Osten (k) und einen nur 12 F. breiten (x) in Westen; jedoch ohne eigentlich architektonische Wirkung, da namentlich das östliche Querschiff durch Zwischenmauern in verschiedene Räume getheilt ist. Das westliche Chor ist von zwei Rundthürmen flankiert und durch eine eingezogene Halbmauer einigermâssen vom Langhaus ge-

* Benutzt wurden Puttrich's Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, und zwar mit derselben Weglassung moderner Zuthaten an Vermauerungen und Geräthschaften.

schieden. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass diese Anlage nicht ursprünglich dem Bau angehört. Schon das Verhältniss des jetzigen (westlichen) Querschiffes (x x im Grundriss), und seine Lage innerhalb der Umfassungsmauern geben ihm eine andere Bedeutung. Nun sieht man aber noch an den Pfeilern m und n die Ansätze von Gewölbbogen zu einer Halle, über welcher eine Loge in Verbindung mit den Emporen der Seitenschiffe eingerichtet war, so dass wir hier den ehemaligen westlichen Abschluss der Kirche, zu welchem nur noch die Thürme mit ihrem Zwischenbau kamen, zu suchen haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren es die Gebeine des heiligen Metronus, deren Uebersiedelung nach Gernrode den Anbau einer besonderen Krypta (in Westen) und eines Chors, oder einer Capelle darüber veranlasste, und in Folge davon den Abbruch der Halle nebst ihrer Loge (deren Bestimmung vielleicht theilweis auf die neue Capelle übertragen wurde) nothwendig machte.

Neben dieser, mehren ältern Kirchen in Deutschland eignen Einrichtung von zwei Krypten und Chören wird uns die Anordnung der Träger der Mittelschiffwand auffallen, indem hier Pfeiler- und Säulenform abwechselnd angewendet ist. Der mittlere Pfeiler ist an den Kanten abgefasst, Kämpfer und Basis haben die etwas ausgekehlte einfache schräge Schmiege mit andern Gliedern verbunden. Die Profile der Gesimse an den freistehenden und den Wandpfeilern sind sehr mannichfaltig, obschon nicht sehr ausdrucksvoll oder bewegt. Mehre derselben sind auf Taf. 2 unter α β γ δ ε abgebildet, woraus man sieht, dass der Wulst ohne Weiteres an die Stelle der ausgekehlten Schmiege treten konnte, wie bei dem Gesims β des Kämpfers m im Grundriss. Die sehr stark verjüngten Säulen stehen auf attischer Basis mit doppelter Plinthe, aber ohne Eckdeckblätter. Der obere Säulenring unter dem Capitäl ist kantig. Das Capitäl, ein ringsum gleichmässig abgerundeter Würfel ist mit Masken und sehr abstracten, doch immer noch an das korinthische Capitäl erinnernden Blättern besetzt, welche zum Theil aus Zickzackbändern herauswachsen. Die Deckplatte hat die einfache Schmiege; das Gemäuer über ihr ist im Dreieck gleichsam ausgeschnitten oder eingeblendet, so dass immer nur die Spitzen der äussern Lage auf den vier Ecken der Deckplatte aufsitzen; eine Anordnung, von welcher ein zweites Beispiel nicht bekannt ist.

Ueber den Arkaden, welche Säulen und Pfeiler verbinden, ist die Mittelschiffwand von einer (neurer Zeit vermauerten) Zwergsäulengalerie durchbrochen. Sie gehört zu einer Empor, welche mit einer Loge in Verbindung stand, die das westliche Querschiff einnahm. Je zwei kleine Bogen sind von einem grösseren überspannt, von denen drei eine Gruppe bilden, welche durch einen starken viereckigen Pfeiler von der nächsten geschieden wird. Die Säulen haben abgerundete Würfelcapitäle und anstatt der Basen nur runde Klötze, wie auf Taf. 1 zu sehen ist. Unter ihnen zieht sich ein Gesims längs der ganzen Wand hin, aus einer Platte und schrägen Schmiege bestehend. Ueber dieser Galerie zieht sich eine Reihe sehr niedriger (nur 3 1/2 F. hoher) Fenster hin, durch welche natürlich nur ein spärliches Licht in die Kirche dringt.

Die Fenster des südlichen Seitenschiffs sind vermauert, weil davor ein Kreuzgang

mit Corridoren angelegt worden; die Fenster im nördlichen Seitenschiff sind dafür vergrössert worden.

Das Mittelschiff ist vom östlichen, wie vom westlichen Querschiff durch einen hohen Bogen (Triumphbogen; o—o und m—m) und dieses durch einen zweiten, ganz gleichen (Tribunenbogen; p—p und n—n) vom höher gelegenen Chor geschieden, das wiederum durch einen dritten Bogen die Absis oder Chornische (a und b) öffnet. Mit Ausnahme dieser Nische, die mit einem halben Kuppelgewölbe geschlossen ist, sind alle Decken des Langhauses, der Querschiffe und Chöre flach und also von Holz.

Capellen im östlichen Querschiff.

Eine sehr eigenthümliche, vielleicht einzige Einrichtung findet sich im östlichen Querschiff (nehmlich früher; denn jetzt ist durch Vor- und Zubauen alles zur Unkenntlichkeit verändert). Der nördliche und der südliche Kreuzarm (r und q des Grundrisses auf Tafel 2) ist zu zwei ganz gleichen, nach der Mitte k zu offnen, 10 F. hohen, überwölbten Capellen benutzt.* Die Capelle steht durch drei offne, auf viereckten Pfeilern (s) ruhende Bogen mit der Kreuzung k in Verbindung. Vier Säulen im Innern tragen die im Kreuz gewölbte Decke. Im Osten bei c und d befinden sich Chornischen in gewöhnlicher Form (die bei c ist abgerissen). Ihre Bodenfläche liegt mit der von k in durchaus gleicher Ebene. Die Gewölbe werden von vier in der Mitte stehenden Säulen getragen und zwar ohne das Mittelglied einer Capitäl-Deckplatte, wenn man nicht das am Capitäl selbst ausgehauene schmale Plättchen als solche gelten lassen will. Die Capitäle sind gedrückte aus dem Halbkreis convex abgerundete Würfel (ähnlich wie Taf. 2. D), nur in der südlichen Capelle mit ein wenig abstractem Blattwerk verziert. Die Basen von attischer Form haben Eckdeckblätter. Wir werden somit in ihnen zwei der oben erwähnten alten Capellen zu erkennen haben. Ueber der südlichen Capelle q ist ein offner (nur jetzt durch eine Bretterwand verschlagener) leerer Raum. Ueber der nördlichen Capelle aber ist (vielleicht im 14. Jahrh.) eine spitzbogig überwölbte Sacristei r nebst Vorplatz d eingebaut worden, welche wiederum über sich noch einen abgeschlossenen Raum mit Fenstern nach der Kreuzung zu hat. Den Zugang zur Sacristei vermittelt eine Treppe bei p. Aus der südlichen Capelle q konnte man über die Treppe u nach einem obern Raume ky, durch eine Thüre bei v hinab in die Krypta unter l, und durch eine Pforte bei w ins Freie gelangen.

Der Altarraum l empfängt sein Licht durch je zwei niedrige Rundbogenfenster der Seitenwände und durch ein neuerdings erweitertes der Absis.

Die westliche Chornische b war die Capelle des heiligen Metronus, wie sie urkundlich als „zwischen den Thürmen befindlich“ erwähnt wird. Sie wird zur Capelle durch eine — allerdings nur niedrige — Wand, die sie aber von dem Querschiff scheidet, aus welchem man bei y zu ihr emporsteigt. Ihre erhöhte Lage erklärt sich aus der Anlage der Krypta unter ihr.

* Die Verschiedenheit im Grundriss ist so zu verstehen, dass r d auf der Nordseite das obere Stockwerk wiedergibt.

Westl. Krypta. Diese Krypta (Taf. 2 B und B b), von aussen zugänglich durch die Treppe 6, ist ungefähr 9 F. hoch, dreischiffig und mit Kreuzgewölben gedeckt, welche von sechs ganzen und vier Halb-Säulen getragen werden. Der Altar stand an der gradlinig geschlossenen Ostseite bei s, so dass der halbkreisrunde Chorschluss dabei in das gegen das Herkommen umgekehrte Verhältniss gebracht war. Die Säulen (Taf. 2 D) tragen die Gewölbe ohne ein Zwischenglied über dem Capitäl. Die Capitäle sind grossentheils aus dem Halbkreis convex abgerundete, ziemlich niedrige Würfelcapitäle mit keinen oder nur unbedeutenden Verzierungen. Ein paar Bechercapitäle kommen vor. Die Basen sind attisch und haben überstehende Eckdeckblätter.

Östl. Krypta. Die östliche Krypta (A und Aa), zu welcher man jetzt gleichfalls von aussen gelangt bei a des allgemeinen Grundrisses, deren Treppen aber sicherlich früher bei p lagen (wenn nicht bei 2 des Grundrisses der Krypta), ist fast quadratisch, da der halbkreisrunde Chorschluss nahebei ganz durch Mauerwerk ausgefüllt wird. Die Altarnische (1) ist rechtwinklig und hat oben ein Fenster (durch welches gegenwärtig eine Treppe niederführt). Bei 3 und 4 sind gleichfalls kleine Fenster angebracht, durch welche ein nur sehr spärliches Licht in die ohnehin nur 7 F. hohe Krypta dringt. Die Gewölbe ruhen auf vier freistehenden, viereckigen Pfeilern (Taf 2 C) ohne Wandpfeiler. Die Profile der Kämpfer, Kämpfergesimse und Basen daran sind eine eigenthümliche Mischung von höchst einfachen und von sehr verfeinerten Formen, wie denn namentlich bei der Schmucklosigkeit des Ganzen die Verdoppelung der eingekehlten Schmiege, am Kämpfer sowohl als an der Basis, und hier ausserdem die Feinheit der drei Stufen an der Stelle der Plinthe überrascht.

H. Grabcapelle. Noch haben wir in der Kirche einen merkwürdigen Einbau zu betrachten, die sogenannte Buss- oder Heilige-Grab-Capelle im südlichen Seitenschiff (z des Grundrisses auf Taf. 2). Man gelangt vom Mittelschiffe aus durch die Thüre b b in einen Vorplatz tz, der sein Licht durch ein kleines Fenster vom Kreuzgang erhält und eine Thüre nach der Busscapelle hat. Er ist ganz schmucklos bis auf zwei Halbsäulchen an der letztgenannten Thüre. Die Capelle (z) ist 9 F. lang, 11 F. breit und 8 F. hoch. Sie hat flache Nischen an den Wänden, durch Halbkreisbogen überwölbt und mit je zwei Halbsäulen eingeschlossen. Zwischen diesen Bogen in den Ecken treten kleine Gewölbkappen vor und machen das Viereck des wohl ehedem überwölbten, nun offnen Deckenraumes zum Achteck. Die Säulen haben abgestumpfte Würfelcapitäle mit eingemeisselten Verzierungen, im Geschmack der in den Messbüchern des 12. Jahrh. vorkommenden in Miniatur gemalten Säulen, (eine auch die Gestalt eines Vogels), und attische glatte Basen. In der westlichen Nische steht die Figur eines Bischofs, welcher der Kopf fehlt; eine ziemlich rohe Arbeit. Auf der Südseite nach dem Kreuzgang ist ein kleines Fenster in der Form eines Vierblattes (9). In der Nische gegenüber dem Fenster stand ehedem ein Altar, und hier sieht man noch an ihren Seitenmauern die Ueberreste sehr schöner Reliefs, welche die Auferstehung Christi darstellten. Farbenspuren an den Wänden bezeugen, dass die ganze Capelle ausgemalt war.

Bedeutende Werke der Bildnerei befinden sich an der nördlichen und westlichen

Aussenseite der Capelle. Sie gehören dem Styl, vornehmlich der Blätterornamente nach in das Ende des 12. Jahrh. Beachtenswerth bei diesen Arbeiten ist ausser ihrer Schönheit und hochalterthümlichen Form die Verbindung von Steinhauerei und Stucco.*

Dass Ursprung und Bedeutung dieser Capelle mit dem jetzt üblichen Namen „Busscapelle“ nicht bezeichnet werde, ist leicht ersichtlich. Dagegen hätte der Ausdruck „Heilige-Grabcapelle“ mehr für sich, indem er an die Darstellung der Auferstehung im Innern sich anschliesst und mit der o. e. älteren Bezeichnung „Grab des Herrn bei der Egidiuscapelle“ (welche dann die des südlichen Kreuzarmes sein würde) übereinstimmt. Dennoch dürfte das eigentliche Motiv näher liegen und sich in nichts von der Veranlassung ähnlicher Anlagen unterscheiden; wenigstens deuten die Reliefs der Aussenseite entschieden darauf hin, dass wir eine Capelle vor uns haben, erbaut zum Begräbniss ihres Stifters oder der Stifterin und ausgestattet mit einem Altar zu Seelenmessen für dieselben.

Kreuzgang.

An der Südseite der Kirche befand sich ehedem der Klostergarten von einem Kreuzgang umschlossen, davon nur noch der nördliche Theil und ein Stück des östlichen erhalten sind. (Taf. 2. Grundriss ky und kz.) Die Ueberreste gewähren einen überaus reichen Anblick. Die Kreuzgewölbe mit den Scheidebogen werden einerseits von Wandpfeilern mit grossen vortretenden Halbsäulen und je zwei kleineren an den Ecken (8), anderseits (gegen den Garten zu) von offnen Arkaden und aussen angebrachten Strebepfeilern gehalten (7). Die Halbsäulencapitäle in convex abgerundeter Würfelform und ihre Deckplatten haben das tiefeingefurchte abstracte Blätterwerk nebst einigen geometrischen Ornamenten ohne Ausladungen, wie es um die Mitte des 12. Jahrh. üblich war, und an den attischen Basen die Eckdeckblätter dieses Zeitgeschmacks. An der Ostseite liegen mehre Räume, welche (wie z. B. 11) als Refectorium etc. benutzt worden sein mögen. Im obern Stockwerk dieses Kreuzgangs befindet sich ein offner Gang, zu welchem jetzt bei 10 eine hölzerne Treppe führt und den Eingang zur Kirche an dieser Stelle fast versperrt. Dieser Gang erhält Luft und Licht durch offne Doppelarkaden, welche in der Eintheilung den einfachen des Erdgeschosses entsprechen. Die beiden Bogen einer jeden Abtheilung ruhen auf einer freistehenden mittleren und zwei Wandsäulen, wie auf Taf. 2 bei E zu sehen ist, zu denen sich noch als Abfassung der innern Ecken je eine an jeder Seite reiht. Diese Galerie unterscheidet sich durch ihre Formen von der Galerie der Mittelschiffwand im Innern der Kirche. Die ausgebildete attische Base hat Eckdeckblätter; aus den abgerundeten Würfelcapitälen sind palmettenartige Blattornamente mit tiefen Einschnitten herausgemeisselt; die Deckplatten, bestimmt den Druck der Mauer auf die Säule überzutragen, laden in glatter, flacher Hohlkehle sehr weit aus, und sind noch an den Enden durch Wulste oder Voluten unterstützt.

Äusseres.

Betrachten wir nun noch das Gebäude von aussen, so bemerken wir — namentlich von einem höher gelegenen Standpunkt aus — die deutlich ausgesprochene Kreuzform in

---

* Wir werden in der Abtheilung „Bildnerei“ später darauf zurückkommen.

der Anlage, über welche in Osten die halbkreisrunde Chornische mit ihrem Walmdach vortritt (wozu sich noch die kleine Chornische des nördlichen Kreuzarmes gesellt). Wenige einfache Lessinen ohne Bogenfries unterbrechen die glatten, etwas roh, aber fest gearbeiteten Mauern. Die Bedachung der Seitenschiffe reicht sehr weit empor, so dass nur für sehr kleine Fenster Raum bleibt. Durchaus schmucklos sind Fenster und Eingänge. An der Westseite erheben sich in der Flucht der Nebenschiffe die beiden runden Thürme (f der Grundrisses) in mehren Stockwerken. Die glatte Fläche des untern, reichlich die Hälfte des ganzen Thurmes messenden Stockwerks wird durch wenige glatte Mauervorsprünge unterbrochen, die sich im zweiten Stockwerk zu einer Art Galerie vermehren und an dem einen Thurm durch Bogen, an dem andern durch rechte Winkel verbunden sind, welche auf einfachen, fast antiken Kämpfergesimsen aufsitzen. Drei weitere, in Verjüngung aufgeführte Stockwerke mit einem runden Pyramidaldach auf dem einen, mit einem achteckigen Ziegeldach auf dem andern Thurm gehören mit ihren gekoppelten Rundbogenfenstern einer etwas spätern Bauzeit an. Diese Thürme haben ein Mauerwerk von einem grössern, als dem eignen Durchmesser zwischen sich, dessen Dach bis nahe an das ihrige heranreicht. Die Bestimmung der innern, von gekoppelten Fenstern erhellten Räume desselben ist ungewiss. Vor diesem Zwischenbau tritt sodann die westliche Chornische mit ihrem Walmdach vor.

Bauperiode. Was nun die Bestimmung über die Zeitfolge der einzelnen Bautheile betrifft, so liegen die Ansichten der Stimmberechtigten noch so weit auseinander, dass was der Eine als Ueberreste der ersten Anlage in Anspruch nimmt, von dem Andern nahebei an das Ende der letzten gesetzt wird. Darf ich daneben meine Meinung, wenigstens als Muthmâssung aussprechen, so geht sie dahin, dass das vorhandene Gebäude im Wesentlichen das von Gero gegründete ist. Ich rechne dahin das dreischiffige Langhaus, den Querbau, das Ost-Chor mit der Krypta und die drei Chornischen, ferner die Westseite mit den Thürmen ohne die Chornische, aber mit dem Zwischenbau zwischen den Thürmen, der die Kirche im Westen abschloss und im Unterbau wahrscheinlich eine Eingangshalle enthielt. Die Uebereinstimmung aller in diesen Theilen des Gebäudes vorkommenden Formen und ihre sehr unentwickelte Form sprechen für ihre Zusammengehörigkeit in der Zeit des 10. Jahrh., wenn sie auch hie und da, wie in der östlichen Krypta, eine Abschwächung erfahren haben. Hierauf scheint in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. die Metronus-Krypta mit dem West-Chor nebst den Veränderungen der Westseite im Innern und an der Schlussmauer und unmittelbar danach der Bau der Capellen in den Kreuzarmen in Osten gefolgt zu sein. Die Verwandtschaft und Folge der hier angewendeten Capitäl- und sonstigen Formen springt in die Augen. In die zweite Hälfte des 12. Jahrh. würde ich die h. Grabcapelle mit ihren Sculpturen verlegen und daran die Erbauung des Kreuzganges schliessen, worauf alsdann noch der Bau der obern Thurmgeschosse und des von ihnen eingeschlossenen obern Zwischenbaues folgen würde.

DIE S. KATHARINENKIRCHE
ZU BRANDENBURG AN DER HAVEL.*

St. Katharinenkirche.

Die der Heil. Katharina und Heil. Amalberga geweihte Kirche zu Brandenburg an der Havel ist im J. 1401 durch Heinrich Braunsberg von Stettin an der Stelle erbaut worden, wo bereits im 13. Jahrh. eine Kirche stand, über deren Beschaffenheit und Untergang wir nichts wissen. Das jetzige Gebäude hat drei gleichhohe Schiffe und einen fünfseitigen Chorabschluss und ist eine der schönsten Kirchen der Mark Brandenburg. Wir geben auf unsrer Tafel die Ansicht von einem Stück der Nordseite; die Abtheilung rechts gehört zum Langschiff; diejenige links gehört zum Vorbau, welcher im Innern den Charakter einer Capelle, und sich gegenüber an der Südseite eine ähnliche Anordnung hat.

Diese Kirche ist von Grund auf mit allen Gliederungen und Ornamenten aus Backstein gebaut und selbst die Statuen, welche an der Aussenseite angebracht wurden, sind von demselben Material. Diese Bauweise geht im Mittelalter durch das ganze nördliche, vornehmlich nordöstliche Deutschland und wir haben ein ausgezeichnetes Beispiel derselben gewählt, um auf die Eigenthümlichkeiten derselben aufmerksam zu machen.**

Backsteinbau.

Backsteine sind Ersatzmittel für Hausteine und werden angewendet, wo letztere fehlen oder in der Bearbeitung zu theuer kommen. So lange sich die dem Haustein gegebenen architektonischen Formen leicht und sicher in Backstein ausführen lassen (wie im romanischen Styl), ist zwischen beiden Bauweisen kein sehr wesentlicher Unterschied; höchstens wird beim Capitäl der Uebergang aus dem Viereck der Deckplatte in das Rund der Säule zu besondern Constructionen führen, wie sie v. Quast (a. a. O. pg. 241) abbildlich mitgetheilt hat. Erst mit der Gothik beginnt für den Backstein-Bau, der die zierlichen Gliede-

---

* Zur Abbildung wurde benutzt Kallenbach's Atlas der deutsch-mittelalterlichen Baukunst.

* * Ausführliche und gründliche Belehrung gewährt A. Essenwein, Norddeutschlands Backstein-Bau im Mittelalter, Carlsruhe bei Veith. 1855. Vergl. auch v. Quast: Zur Charakteristik des ältern Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. D. Kunstblatt 1850. p. 229.

rungen und ausladenden Ornamente der Steinhauerarbeiten nicht ungefährdet mitmachen kann, ein eigner Styl, und zwar am sichersten da, wo es dem architektonischen Gefühl widerspricht, das Aeussere des Gebäudes als Ueberzug zu betrachten, den man willkührlich an- oder ablegen kann. Dieser vornehmlich in Italien heimischen Weise, mit künstlich geformten Ziegeln Mauerflächen zu überkleben, steht unsere norddeutsche Art grad entgegen, die lieber schlicht und wenig verziert, aber vom Kern heraus, und doch mit ihren einfachen Mitteln
Ornamentik. eine wunderbare Wirkung hervorbringt. Vor allem sind die Backsteine von besonderer Güte, hart gebrannt, theilweise glasiert, von verschiedener Farbe, schwarz, grün, violet, dunkelroth, gelb, weiss, blau und marmoriert, durch welche bereits bei Abwechslung im Verband, in der Stellung und in der Farbe der Steine sehr ansprechende Friese und Verzierungen, namentlich geometrische Zusammensetzungen, ja ganze Mosaikwände hervorgebracht werden. Sehr beliebt ist die reihenweise Abwechslung von schwarzen und dunkelrothen Horizontallagen, unter welcher der architektonische Gesammteindruck etwas leidet, während die einfarbige dunkle Einfassung dunkelrother Flächen eine schöne, ernste Wirkung hervorbringt.

Dabei ist auf eine sehr genaue und dauerhafte Fugenverbindung gesehen und diese selbst so breit gehalten, dass sie mit verzieren hilft. Grosse Mauerflächen werden durch Blenden belebt und gegen oben zu mannichfach mit Giebeln und Pfeilern bereichert, selbst wo weder Mauer noch Dach es erheischen, was als eine offenbare Inconsequenz betrachtet werden muss. Letzteres ist grade bei dem Vorbau der Katharinenkirche der Fall, dessen reichverziertes und hohes oberes Stockwerk ein sehr niedriges Dach verdeckt.

Ein weiteres Mittel der Belebung der Aussenseite besteht in der Verputzung einzelner Flächen mit Mörtel, so dass die Backsteinglieder wie Einfassung erscheinen. Häufig geschieht dies bei Friesen, welche alsdann oft bemalt sind; dann aber auch bei Nischen und Blenden, als Unterlage für Ornamente und bei grössern oder kleinern Mauerflächen, wobei wiederum dem Putz ein bald hellerer, bald dunklerer Ton gegeben ist. Für all diese verschiedenen Weisen liefert die Katharinenkirche Beispiele und unsre Tafel zeigt sie.

Das wirksamste Mittel übrigens der Verschönerung bilden die aus Backstein geformten Gliederungen und Ornamente. Ein Gesimsglied besteht selten aus einer einzigen Backsteinlage; sondern in der Regel enthält die obere die schräge Fläche des Wasserschlags, die untere die Hohlkehle mit der Traufe. Auch wird der Wasserschlag öfters durch schräg gelegte Steine hervorgebracht. Werden bei Friesen, Blenden oder sonstigen Wandflächen Rosetten und anderes Fenstermâsswerk zur Verzierung angewendet, so kann es entweder mit der Gesammtmauerfläche in gleicher Ebene stehen — dann ist der Grund vertieft, — oder es tritt, wie bei der Katharinenkirche, als Relief über die Mauerfläche und den Grund vor, bewirkt aber auf beide Weisen ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel. Die Ornamente werden aus einzelnen Theilen, aber von Farbe und glasierter Oberfläche, zusammengesetzt, die mit der schmalen Seite vorstehen, mit der breiten in die Mauer eingreifen, und die erst in dieser Zusammensetzung das Ornament, das Rosettchen, das Kleeblatt, ein ganzes Mâsswerk mit Spitzbogen, Fischblasen etc. bilden. Auch wird wohl zuweilen doppeltes Mâsswerk angewendet zu noch

grösserer Mannichfaltigkeit, wobei dann der Grund, über welchen das Ornament vorsteht, auch in die Tiefe verziert ist, wie auf unsrer Tafel ersichtlich.

Zu den schönsten Verzierungen der Art gehört der s. g. Bogenfries, in ältern Werken noch aus sich kreuzenden Rundbogen, später aus Spitzbogen mit verlängertem Schenkel und mit Nasen bestehend. Wohl zu beachten ist bei all diesen Ornamenten, sie mögen frei (wie in Fenstern) oder reliefartig auf Mauerflächen angebracht sein, dass sie eine Anwendung der Vielpässe ohne jedesmalige Einspannung in Kreise, Quadrate etc. in der Weise des romanischen Hausteinbaues zeigen. Man betrachte nur die Rosetten an der Katharinenkirche! Nur in den galerieartigen und Bogen-Friesen wird im 15. Jahrh. der Styl des gothischen Sandsteinbaues ohne Abänderung auch im Backstein angewendet. Mit besonderm Nachdruck wird der Unterschied zwischen Backstein- und Mörtelputz-Flächen durchgeführt, wo es gilt die constructiven Theile von den Füllungen zu scheiden. Auf unsrer Tafel tritt das Gerüste der Kirche, ihr Pfeilersystem, mit der grössten Klarheit heraus, und gewährt damit bei allem Reichthum an Verzierungen dem Ganzen eine wohlthuende ruhige Haltung.

Es gibt nur wenige Backstein-Baudenkmale romanischen Styls. (Das älteste und bedeutendste in der Mark Brandenburg ist die Kirche zu Jerichow vom J. 1147—1152, nachdem die ältere Marienkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg vom J. 1136 zerstört worden.) Bei weitem die Mehrzahl ist gothisch. Daher finden sich daran fast ausschliesslich spitzbogige Fenster und Thüren. Bei den Kirchenfenstern ist das Màsswerk, wenn auch noch so fein, aus einzelnen in der beabsichtigten Form gepressten Backsteinen mit genauer Zusammenfügung aufgemauert und sodann durch Eisenstäbe zusammengehalten. Oben verbindet sich dieses Màsswerk häufig im senkrechten Anstoss mit dem Spitzbogen; öfter indess auch, wie bei der Katharinenkirche, durch eigne kleine Spitzbögen, aber ohne Nasen, Rosetten und sonstige Füllung. Reichere Formen des Abschlusses durch Zusammensetzung einzelner Steine kommen hie und da bei Fenstern vor; in der Regel aber doch nur, wie auf unsrer Tafel, bei Fensterblenden, wo nicht für den Glaseinsatz zu sorgen ist und auf eine Innenseite ebenfalls nicht Bedacht genommen werden muss.

Fenster und Thüren.

Fenster- und Thüreinfassungen machen einen Hauptmoment wie in der Gothik, so in der Backstein-Architektur aus. Bei der Katharinenkirche sind beide sehr einfach gehalten. Die Thürlaibung wird blos durch allmählich und treppenartig enger zusammengerückte Backsteinlagen gebildet. Sonst aber sind die vortretenden Ecken mannichfach profiliert, in mehr oder minder starken Rundstäben, von einfach rundem oder auch birnenförmigem Profil, in Hohlkehlen, Kanten, Wellen etc., selbst mit Capitälen. Das Gleiche gilt von dem Thürbogen, der aus flachen, glatten Archivolten zusammengesetzt vorkommt (wie hier) oder bei welchem glatte und durch Laub verzierte flache Bogen mit einander abwechseln. An der Stelle aber des gothischen Blatt- und Blumenwerks, der Krabben und Kronen an den Giebelkanten und Spitzen hat die Backstein-Architektur sich beschieden, bei den einfacheren, weniger ausladenden Formen des romanischen Styles zu bleiben, und hat sie an der Vorderfläche der Blätter nur mit Einkerbungen versehen.

Innenbau.

Den innern Bau betreffend unterscheidet sich die Backstein-Architektur nicht von derjenigen in Hausteinen, am wenigsten in den Gewölben. Selbst der öfter angewendete vierseitige Chorabschluss findet sich auch bei Kirchen aus Hausteinen. Die Bogen, welche die Pfeiler verbinden, sind glatt und wenig, fast nur durch gradlinige Flächen gegliedert (namentlich gegen Ende des 15. Jahrh.). Die Pfeiler sind in der Regel achtseitig, glatt, oder an den Ecken mit mehr oder minder starken Rundstäben als Gewölbträgern besetzt und mit Einkehlungen abgefasst, auch wohl (jedoch nur bei ältern Bauten) säulengleich rund. Die Basen haben das attische Profil mehrentheils beibehalten; Laubbekrönung an der Stelle des Capitäls wird selten vorkommen. In der Regel besteht das Capitäl nur aus einem durch einen Ring abgesonderten Stück des Pfeilers, worauf das Deckgesims mit Hohlkehle, Rundstab und Platte aufliegt; oft auch nur aus dem bis unter das Gesims gerückten Ring. Nicht ungewöhnlich daneben ist eine dem romanischen Würfelcapitäl ähnliche Form, indem das Viereck des Gesimses durch ungleichseitige Vierecke, oder durch Dreiecke, deren breite Grundlinien von den vier Seiten der Deckplatte bestimmt sind, in das Rund des Pfeilers oder Pfeilergliedes übergeführt wird.

Andre Beispiele.

Ausser der Katharinenkirche in Brandenburg ist ein durch die reiche Decoration im Aeussern ausgezeichneter Backsteinbau die Marienkirche zu Stargard in Pommern, aus dem 14. und 15. Jahrh., dessgleichen die Nicolaikirche zu Stralsund von 1311 und die Hauptkirche von Prenzlau. Als Beispiele grosser wirksamer Einfachheit und Schmucklosigkeit stehen die Kirchen zu Schwerin und Lübeck da, in letztgenannter Stadt vornehmlich die Marienkirche von 1378.

WOHNHÄUSER IN ELBING.*

Rathhäuser.

Nächst den kirchlichen Baudenkmalen sind es zunächst Rathhäuser und ähnliche zu öffentlichen Zwecken errichtete Gebäude der nordöstlichen Städte Deutschlands, welche als Beispiele des schönen Backsteinbaues in Betrachtung kommen. Vor allen sind die Rathhäuser zu Tangermünde und Stargard zu nennen. Hier herrscht ein ungemeiner Reichthum und eine wahre Prunk- und Scheinarchitektur, namentlich in den Giebeln, welche durch ihre Höhe und Breite auf das oft sehr kleine Dach nicht schliessen lassen, das sich hinter ihnen versteckt. Das prächtigste Beispiel dafür gibt das eben genannte Rathhaus zu Tangermünde; dem zunächst die Rathhäuser zu Lübeck, Rostock und Stralsund. Hier ragen ganze Reihen blinder Giebel, durch runde oder vielseitige Pfeiler getrennt, in die Luft. Grosse und imposante Bauwerke der Art sind die Rathhäuser von Danzig und von Thorn, des prachtvollen Schlosses zu Marienburg nicht zu gedenken.

Thore und Mauern.

Auch die Thore und Sadtmauern dieser norddeutschen Städte mit ihren eckigen und runden Thürmen, ihren Erkern, Nischen und Zinnen gehören zu den Prachtdenkmalen des Backsteinbaues. Die schönsten derselben sind das Uenglinger und Tangermünder Thor zu Stendal, einige Thore zu Tangermünde, das Burg- und Holstenthor zu Lübeck, die Thore zu Wismar, Rostock etc.

Wohnhäuser von Elbing.

Aber auch die Anlage der gewöhnlichen Wohnhäuser folgte sowohl hinsichtlich der Construction als des Styls den Monumentalbauten, wie aus den in unsrer Bildtafel mitgetheilten Häusern aus Elbing zu ersehen ist.

Im Allgemeinen herrschte durch das ganze Mittelalter hindurch bis weit in die Neuzeit herein das Gesetz oder die Uebereinkunft, den Wohnhäusern geringe Breite, aber grosse Tiefe zu geben. Die schmale Vorderseite wurde mit einem Giebel abgeschlossen, welcher in Verbindung mit ihr als willkommene Gelegenheit zur Verzierung benutzt wurde. Auch hier ging man häufig über das durch die Construction Gebotene hinaus und liess ganze Giebeltheile in die Luft ragen.

---

* Nach Kallenbach's Atlas der deutsch-mittelalterlichen Baukunst.

Bei den hier abgebildeten Häusern ist die Einwirkung der Kirchenbaukunst sehr sichtbar, indem dabei nicht allein der Spitzbogen gewissermâssen als Grundform in der Composition der Façade eine Stelle einnimmt, sondern auch durch seine Dimensionen den Kirchenfenstern ähnlicht. Auch hat man durch den Unterschied von Putz- und Mauerflächen ein lebendiges, ausdrucksvolles Spiel von Gegensätzen hervorgebracht, wie wir es bei der Katharinenkirche von Brandenburg wahrgenommen. An den Giebeln ist, wenn man sich die Linien der steilen Dächer dahinter denkt, leicht zu erkennen, wie viel von der treppenartig aufsteigenden Bekleidung in die Luft ragt. Die obern kleinen Fenster und Luken gehören zu den Speichern und nur die grössern der untern Stockwerke der Wohnung. Bei dem Hause links wird die durchgängige Anwendung des Flachbogens auffallen, der bei den andern nur in den untern Geschossen vorkommt.

Zwischen den Häusern ist zuweilen ein einige Fuss breiter Raum gelassen, vielleicht um das Eindringen des Regenwassers in die Mauern sicher zu verhindern. In der Regel befindet sich nur — wie hier — eine Rinne als Abzugscanal zwischen den Dächern.

DAS KLOSTER PAULINZELLE IN THÜRINGEN.

Das Kloster Paulinzelle unweit Schwarzburg in Thüringen hat seinen Namen (Cella Dominae Paulinae) von Paulina, Wittwe des Ritters Udalrich, welche es, um ihr Leben in klösterlicher Einsamkeit zu beschliessen, nach ihres Mannes Tode ums Jahr 1100 gegründet. Da sich ihr (einziger) Sohn Werner gleichfalls dem geistlichen Stande gewidmet und im Kloster Hirschau in Schwaben zum Mönch gebildet hatte, lag die Veranlassung nahe, mit dem Nonnenkloster ein Mönchskloster zu verbinden, so dass Paulinzelle wohl schon von Anfang an diese Doppelbestimmung erhalten hat. Wenigstens wird Werner im Bestätigungsbriefe K. Heinrichs V. vom 26. Aug. 1114 als Mitstifter des Klosters aufgeführt. Die Kirche war wahrscheinlich 1105 vollendet, da Paulina 1106 nach Rom reiste, die Bestätigung ihrer Stiftung zu erwirken, 1107 aber nach dem Kloster Hirschau, um von dort ihren ersten Abt, Gerung, nebst neun Klosterbrüdern selbst abzuholen; bei welcher letzten Reise sie aber vom Pferd stürzte, den Arm brach und in Folge davon am 14. März d. J. starb. Ihr Kloster war der Maria geweiht und führte ursprünglich den Namen „Marienkloster“ (Monasterium beatae Mariae Virginis), der bald den Zusatz „zu Paulinzelle“ erhielt, bis erstre Benennung ganz verschwand. Es wurde bald sehr reich, hatte aber auch viel Anfechtungen zu erdulden und musste wegen vernachlässigter Klosterzucht 1504 gänzlich reformiert werden. 1525 erduldete es schwere Verwüstungen durch den Bauernkrieg und wurde bald darauf von Graf Heinrich XXXIV. von Schwarzburg-Arnstadt aufgehoben, und in Folge davon zu weltlichen Zwecken verwendet. Zu Anfange des 17. Jahrh. vom Blitz beschädigt, verfiel die Kirche allmählich zur Ruine, als welche sie noch jetzt auf höchst eigenthümliche, im hohen Grade malerische Weise, den reizenden, von Wäldern umkränzten, einsamen Wiesengrund schmückt, in dessen Mitte sie sich erhebt.

Was nun das kirchliche Gebäude betrifft, das für unsere Zwecke allein in Betracht kommt, so gibt zunächst der Grundriss (B)* unsrer Bildtafel sowohl über die Anlage, als durch die dunklere und hellere Schraffierung über den jetzigen Bestand desselben Auskunft, indem durch erstere das bezeichnet ist, was noch steht. Wir sehen vor uns eine dreischiffige Basilica mit einem Querschiff, und mit dreitheiligem Chorabschluss. Die Seitenschiffe, welche gewöhnlich im Querschiff mit einer eignen Chornische enden, setzen sich hier über dasselbe fort, wofür das Querschiff eigne Chornischen an seinen Ostseiten erhält (x y), so dass die Kirche deren im Ganzen sehr ungewöhnlicher Weise fünf zählt (d, e, f, x, y).

Im Westen ist eine grosse dreischiffige Vorhalle (o, p, q) angebaut, in welche das Hauptportal (n) eingeschlossen ist. Weiter nach Westen schliessen sich daran zwei viereckte Thürme (s, t), welche eine Eingangshalle (r) zwischen sich haben, in die man durch die Thüre bei u tritt.

---

* Der Aufriss A gibt zur Hälfte das Aeussere und zwar von der Nordseite und ohne Chor, zur Hälfte das Innere, nehmlich die Mittelschiffwand der Südseite.

Die Kirche ist eine Säulenbasilica Nur die Träger des Triumph- und des Tribunenbogens in der Mitte des Querschiffs (h) sind (sowie die ihnen zunächst stehenden Mauer-Stützen) viereckte Pfeiler; ebenso die Deckenträger der Vorhalle. Die zwölf Säulen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, sind durch Halbkreisbogen verbunden, über denen die Mittelschiffwand mit den halbkreisrund überbogten Fenstern aufsteigt. Die ganze Kirche (die Vierung eingeschlossen) war flach überdeckt; nur in der Vorhalle sind die Seitenschiffe (p, q) gewölbt.

Besonders bedeutend wird das Gebäude durch die Tüchtigkeit seines Mauerwerks, durch die Schönheit seiner Verhältnisse und durch seinen Styl, für welchen die grösste Einfachheit mâssgebend erscheint, ohne arm oder ungenügend zu sein. Die Säulen haben fast durchgehends die fein geschwungene attische Basis mit einer eigenthümlichen Eckdecke der Plinthe (c und c′), die starkgeschwellten Säulen verjüngen sich am obern Ende sehr auffallend; die Capitäle sind tief am untern Ende abgerundete Würfel (b) mit äusserst einfacher Verzierung der Seitenflächen. Gleich der Basis ist auch das Deckgesims der Capitäle von feiner Zeichnung des Profils. Den einzigen Schmuck der Mittelschiffwand bildet ein über den Bogen hinlaufendes und stets zwischen zwei Bogen sich niedersenkendes feines, gleichsam aus kleinen Würfeln geformtes Gesims (a und a′). Die Pfeiler haben den einfachen abgeschrägten Sockel und das dem entsprechende Kämpfergesims.

Das Aeussere hat als einzige Zierrath die aus dem Sockel aufsteigende Umrahmung der Thüre (W) am nördlichen Querschiff; ferner die unter dem Dach hinlaufenden Rundbogenfriese (nebst Lessinen an den Seitenschiffen), wobei sowohl die eigne Profilierung des Gesimses, als die unter ziemlich spitzen Winkeln zusammenstossenden Bogen des Frieses (Abbildung links unter b) zu beachten sind.

Ziemlich abweichend von allen diesen durch grosse Einfachheit ausgezeichneten Formen sind diejenigen der Vorhalle. Hier sind die Kanten der Pfeiler abgefasst, ja ihre Flächen zum Theil mit Nischen und davor aufsteigenden Säulen versehen. Die Deckplatten und Archivolten haben stark gegliederte Profilierungen und letztre sogar stellenweis Rundstäbe inmitten ihrer glatten Fläche. Von glänzendem Reichthum ist das Hauptportal, das an seinen schrägen Seiten je vier schlanke Säulen hat, deren Capitäle denen im Innern der Kirche nachgebildet, und die durch ein gemeinschaftliches Gesims von mannichfacher Gliederung überdeckt sind. Ueber diesem schliesst sich das Portal mit Rundstäben, Hohlkehlen, glatten Archivolten im Halbkreisbogen und in mannichfacher Abwechslung.

Dieser ganze Vorbau trägt somit unverkennbare Anzeichen einer spätern Bauzeit, in welcher ein inzwischen angewachsener Reichthum und der veränderte Geschmack etwas üppigere Bauformen verlangte. Wahrscheinlich fällt er in die Regierungszeit des dritten Abtes von Paulinzelle, Gebhard, v. 1163—1195 und ist zunächst durch das Bedürfniss eines abgesonderten Raumes für die Nonnen hervorgerufen worden, welcher über der Halle so angelegt wurde, dass die ehemaligen fünf kleinen Westfaçadenfenster die Bogenöffnung nach dem Mittelschiff der Kirche bildeten.

DAS MÜNSTER IN FREIBURG I. B.*

Wenn von den deutschen Domen die Rede ist, so wird der von Ulm als der grösste, der von Cöln als der reichste, der aber von Freiburg als der schönste gerühmt, mit dem besondern Lob, dass er allein vollendet ist. Der Preis der Schönheit gilt besonders seinem Thurm, den unsre erste Bildtafel zeigt; indess reicht er auch noch weiter, indem wir hier die schwierigste Aufgabe für die gothische Kirchenbaukunst, eine harmonische Gruppierung aller Theile zum Ganzen auf die glücklichste Weise gelöst sehen. Geht man nehmlich den Schlossberg, den beliebten öffentlichen Spaziergang an der Ostseite der Stadt hinauf, so erscheinen Chor, Ostthürme und Westthurm in einer so abgerundeten und glanzvollen Anordnung, dass der grosse Unterschied in den Höhenmâssen vollkommen verschwindet. Das Lob des gänzlichen Ausbau's gilt gleichfalls vorzugsweis dem Thurm; denn in Betreff von Chor und Schiff können auch andere Dome den Wettkampf bestehen.

Geschichte.

Für die Geschichte des Freiburger Münsterbaues haben wir fast nur Sagen und Traditionen, so dass wir die Bauperioden nur muthmâsslich aus der allgemeinen deutschen Baugeschichte in Anwendung auf die einzelnen romanischen, früh- und spätgothischen Theile der Kirche feststellen können.

Die Sage nennt als Gründer des Münsters den Herzog Conrad von Zähringen, der von 1122—1152 regierte. In diese Zeit ungefähr fällt die Gründung der Stadt und es lässt sich wohl denken, dass gleichzeitig ein grosser Kirchenbau begonnen worden.

Bauperioden.

Von dem jetzigen aber reicht nichts in jene Frühzeit des 12. Jahrh. hinauf; es sei denn das kleine Portal an der Nordseite (Taf. 2. Grundriss k), an welchem ältre romanische Formen angewendet sind. Das übrige Querschiff aber mit den untern Geschossen der beiden Ostthürme (c. c.) und dem südlichen Portal (i), in der Regel als der Rest des Conradischen Baues angesehen, gehört seinen spätromanischen Formen nach in das Ende des 12. Jahrh.

Verfolgen wir sodann die Spuren der Gothik nach der Zeitfolge, so stellt es sich heraus, dass vom Querschiff an zuerst westlich fortgebaut worden ist bis zum Thurm, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. begonnen und im Laufe des 14. vollendet sein dürfte. In die zweite Hälfte des 14. und weiterhin bis ins 16. Jahrh. fällt sodann der jetzige Chorbau, welcher offenbar an die Stelle eines ältern getreten ist.

Die Kreuzung des Querschiffs ist von einer äusserlich nicht sichtbaren achteckigen Kuppel (Taf. 2. Grundriss cc. Siehe auch den Durchschnitt A.) überwölbt, welche unter Vermittelung von Gewölbkappen von vier starken Spitzbogen getragen wird. Diese sind einfache ungegliederte, rechtwinklige Archivolten, wie sie im Uebergangsstyl vorkommen, so dass die romanischen Bogenfriese der Trommel nichts Befremdliches haben. Die vier Pfeiler,

---

* Benutzt wurden zu den Bildtafeln: Moller's Denkmale deutscher Baukunst und G. Kallenbach's Atlas deutsch-mittelalterlicher Baukunst.

auf denen die Bogen aufsitzen, sind sehr stark und reichlich mit Halbsäulen gegliedert. Durch Rosetten und halbkreisrund geschlossene Fenster an der Nord- und Südseite des Querschiffs dringt reichlich Licht in dasselbe. Das Südportal ist mit besondrer Vorliebe ausgestattet; auch kommen hier bereits die Becher-Capitäle vor, während am nördlichen Eingang bei einfachrer Verzierungsweise das Würfelcapitäl beibehalten ist. Als eine unschöne, charakterlose Zuthat am Südportal muss man die auf den äussern Bogen aufgesetzte, stufenweis emporsteigende und herabgehende, von einem nahebei rechtwinkligen Giebel überspannte Arkadengalerie ansehen, deren Bogen ungleichschenklig sind und deren Säulchen auch nicht im entferntesten zu dem Bogen passen, auf welchem ihre Füsse höchst unsicher stehen. Die diesem Querbau angehörigen Thürme haben, wie auf Taf. 1. sichtbar ist, ihre Vollendung etwa zu Anfang des 15. Jahrh. erhalten.

Die frühesten Theile des gothischen Baues sind die Pfeilerpaare zunächst westlich vom Querbau, mit den entsprechenden Fenstern und Strebepfeilern, welche sich von den nun folgenden durch grössere Einfachheit, durch ein fast noch romanisches Gepräge auszeichnen. Die Pfeiler behalten die romanische quadratische Grundform, aber über Eck gestellt, und reich mit Halbsäulen gegliedert. Auch die Bogen haben gegliederte Profile. Noch ist aus dem Durchschnitt ersichtlich, dass das vordere Schiff beträchtlich höher, als das Querschiff ist, und dass die Seitenschiffe eine auffallende Breite haben.

Weiter nach Westen tritt kein Unterschied an den Pfeilern ein, aber die Fenster erhalten jenes reizende, in sich verbundene Mâsswerk, das den Bauten vom Ausgang des 13. Jahrh. eigen ist. Die gleicherweise ausgebildeten edlen Formen kehren auch an den Strebepfeilern und ihren zierlichen Fialen sowie an den leicht von ihnen zur Mittelschiffmauer hinüber geschlagenen, mit je einer Rosette am obern Ende durchbrochenen Schwebebogen wieder.

Der Thurm.

Als höchst eigenthümlich erscheint die Thurmanlage an der Westseite. Bis dahin hatte man an dieser Stelle zwei Thürme für unerlässlich gehalten. Der Freiburger Münsterbaumeister hat sich mit Einem begnügt. Augenfällig ist der Unterschied zwischen der einfachen untern Abtheilung und der reichen und zierlichen obern; und so wenig deutet irgend eine Form oder Constructionsweise der erstern auf die Prachtentfaltung der zweiten, dass wir dafür wohl einen andern und spätern Künstler annehmen müssen.

Der starke Unterbau ruht auf einer Grundform von 52 F. im Quadrat, an dessen westlichen Ecken je zwei mächtige Strebepfeiler rechtwinklig vortreten, während nach innen die Mauermasse verstärkt ist. An den Strebepfeilern sind Tabernakel mit Säulchen, Pyramidendächern und Statuen angebracht; das Portal (e) nimmt die ganze Breite des Thurmes zwischen den Strebepfeilern ein, ist spitzbogig, hat eine in siebenfacher Gliederung sich verengende Laibung und einige Bildnereien in seinem Spitzgiebel. Ein zweites, engeres, aber viel reicheres Portal (e″), durch einen Mittelpfeiler in zwei Hälften getheilt und mit einem Giebelfeld überdeckt (auch auf Taf. 1. sichtbar), führt aus dem als Vorhalle dienenden Erdgeschoss des Thurmes (e) in die Kirche.

In der obern Hälfte des Thurmes wird uns — im Gegensatz gegen die Einfachheit der untern — die ganze Pracht und Herrlichkeit des gothischen Baustyls vor die Augen gestellt, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass dieser Gegensatz in der Constructions- wie in der Verzierungsweise etwas zu grell ausgesprochen, ja durch die Galerie, welche die Grenze beider Theile bezeichnet, noch verstärkt worden ist. Freilich kann man den Unterbau auch als blossen Untersatz, als einfaches Postament für das in Formenfülle und Schönheit unvergleichliche, selbstständige Kunstwerk des Oberbaues ansehen; doch ist diess schwerlich der ursprüngliche Gedanke des Baues.

Der obere Theil des Thurmes über der Galerie hat eine achteckige Grundform, doch wird diese durch die an den Eckseiten vorgelegten dreiseitigen, spitzwinkligen Strebepfeiler in eine zwölfseitige Sternform verwandelt. Erst ein Stockwerk höher, wo die Streben in die mit Nischen, Giebeln, Säulen, Statuen und Thürmchen ausgestatteten Fialen sich auf- und von der Mauermasse ablösen, spricht das Achteck des Thurmes sich rein aus. Wenn tiefer unten noch die Mauer vorherrscht und nur durch die kleinen Fenster der Glockenstube unterbrochen wird, so ist nun fast Alles Fenster. Am Fusse dieser Fenster ist die Plattform des Thurmes, über welcher keine Wölbung, kein Dach- und Balkenwerk mehr den freien, hohen, offnen Raum unterbricht. Die alleinigen Haltpunkte dieses kühnen Baues sind die Eckpfeiler und die Rippen der schlanken, steilaufsteigenden Pyramide, welche mit der gegen den Himmel offnen Kreuzesblume schliesst, die gewissermâssen als letzte und höchste Blüthe aus dem üppigen Blatt- und Stengelwerk des Thurmes emporschiesst. Die Verbindung zwischen den Eckpfeilern ist durch die offnen, in ihren Giebeln mit dem zierlichsten Mâsswerk von den vollendetsten und mannichfaltigsten Formen ausgefüllten grossen Fenster hergestellt; und gleicherweise die Verbindung zwischen den Rippen der Spitze, bei deren Mâsswerk Leichtigkeit, Schönheit, Formenreichthum und Phantasie mit der Klarheit der Zeichnung und der Gesetzesstrenge in der Durchführung um den Preis höherer Bewunderung ringen.

Die ganze Höhe des Thurmes beträgt 385 F. Zur Bestimmung der Bauzeit seiner beiden so sehr verschiedenen Abtheilungen hat man einige Nebendinge als Anhaltpunkte benutzen wollen, das Brodmâss vom J. 1270 in der Vorhalle, und anderntheils das Datum der grossen Glocke mit der Jahrzahl 1258. Beide aber, Glocke und Brodmâss, sind nicht eins mit dem Bau, und sicherlich später an die Stelle gekommen, wo wir sie jetzt sehen.

Was nun den Chor betrifft, so sagt eine Inschrift neben der nördlichen Thüre, dass im J. 1354 der erste Stein dazu gelegt worden sei. Inzwischen wurde er erst gegen Ende des 15. Jahrh. ausgeführt durch Joh. Niesenberger von Grätz, welcher 1471 in den Dienst der Stadt trat, und 1513 eingeweiht. Der Chor.

Der Chor hat eine ungewöhnliche Ausdehnung in Breite und Länge, und verhält sich mit seinem vollen Capellenkranz, seinen geschmückten Chormauern, den höheraufsteigenden Pfeilern und den vielfach überrippten Gewölben zum Vorderschiff ungefähr wie der obere Thurmtheil zum untern. Hier stehen wir nahe an der letzten Zeit der Gothik; kein Capitäl-Blätterkranz scheidet mehr die Pfeiler vom Gewölbe, dessen Gurte und Gräten frei aus ihm

sich entwickeln. Im Fenstermâsswerk sind bereits die geschwungenen Linien an die Stelle der einfachen Kreis- und Bogenverschlingungen getreten und die Strebebögen aussen haben ihre Mauermasse mit leichten, zierlichen Rosetten und Kleeblättern vertauscht.

Capellen. Zur Erklärung des Grundrisses (Taf. 2) ist noch hinzuzufügen, dass m die Sacristei ist; n die Eingangshalle zum Chorumgang (d); o ehedem von Stürzelsche, jetzt Taufcapelle; p Universitätscapelle; q Lichtenfelsische- und Krozinger-Capelle; r, v Schnewlinsche oder St. Johannis Bapt. Capelle; s und t die Kaisercapellen; u von Böcklinsche Capelle; v die Suthersche Capelle; w Locherersche Capelle; x wie n; y v. Blumeneggsche oder St. Magdalenen-Capelle; z v. Pennehofersche Capelle; l der Bergleute oder St. Alexanders-Capelle.

Bildnereien. In Beziehung auf die Bildnereien des Münsters muss ich im Widerspruch mit meiner eignen früher geäusserten Ansicht über ihren Werth * erklären, dass derselbe bei aufmerksamer Prüfung beträchtlich sinkt, so dass ich mich nicht entschliessen konnte, Proben davon für das gegenwärtige Werk zu zeichnen. Den ausgedehntesten Sculpturschmuck hat die Vorhalle erhalten, das Thürgiebelfeld mit der Passion und dem Weltgericht; am Thürpfeiler eine stehende Madonna; in der Laibung einerseits die Verkündigung, die Heimsuchung und das besiegte Judenthum, anderseits die drei Könige und das siegreiche Christenthum.

Von den übrigen Figuren an den Seitenwänden der Halle scheinen nur noch die fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen an ihrer Stelle zu stehen; der Rest, zum Theil Sünden, zum Theil freie Künste und Wissenschaften, zum Theil alttestamentliche oder auch räthselhafte Gestalten würde sich vielleicht wieder in die ursprüngliche Ordnung bringen lassen. Die Arbeit ist fast ohne Formensinn und in sehr roher Weise ausgeführt. Besser sind auch die Sculpturen am Aeussern nicht.

Gemälde. Unter den Gemälden im Innern verdient das Hauptaltarbild, ein Triptychon mit der Krönung Mariä und den zwölf Aposteln (nebst vier kleineren Bildern der Aussenseite) von Hans Baldung Grien wegen des kecken, fast rohen Naturalismus der Zeichnung und Charakteristik einige Beachtung. Auf der Rückseite des Altars ist die Kreuzigung Christi nebst einigen Heiligen, dazu des Malers und der Stifter Namen nebst der Jahrzahl 1516 zu sehen.

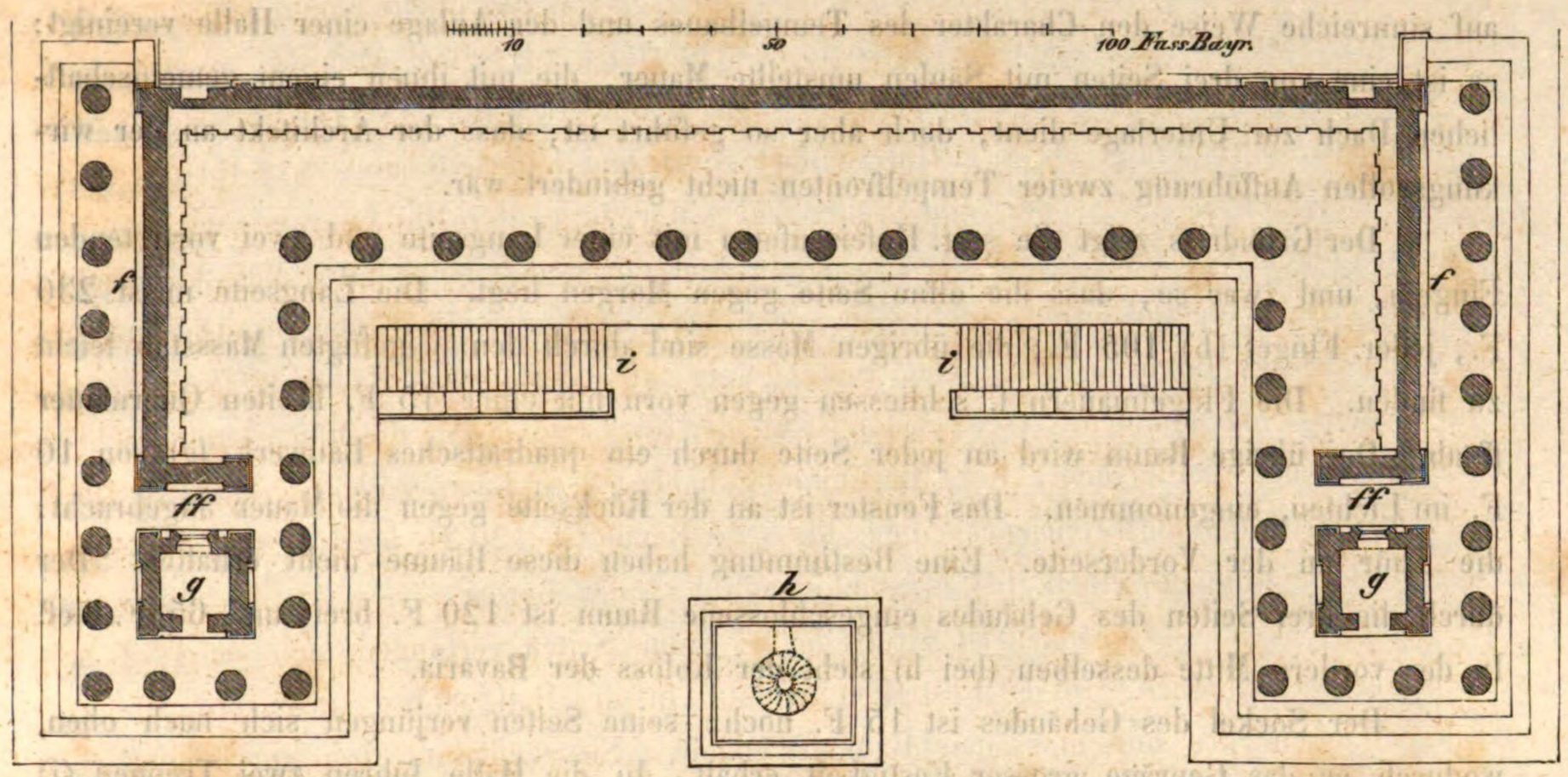
In den Chorcapellen fallen vor allem die trefflichen Glasmalereien aus dem ersten Drittel des 16. Jahrh. in die Augen; sodann in der Universitätscapelle (p) die beiden Altargemälde, Geburt Christi und Anbetung der Könige, von Hans Holbein d. J., eine Stiftung der Familie Oberriedt aus Basel, welche auch auf beiden Tafeln mit abgebildet ist, vom Jahre 1526.

Neue Schnitzwerke. Noch sei hier der neuern Schnitzwerke zweier Freiburger Künstler mit Namen Glenze, Vater und Sohn, Erwähnung gethan, von denen der erste den Aufsatz des Hauptaltars, der zweite im J. 1848 den überaus figuren- und ornamentreichen, geschmack- und kunstvollen Bischofstuhl im hohen Chor in Holz geschnitzt hat.

---

* E. Förster's deutsche Kunstgeschichte I. p. 175.

DIE BAYERISCHE RUHMESHALLE
IN MÜNCHEN.



Unter den Gebäuden, welche im Auftrag des Königs Ludwig von Bayern im altdorischen Style aufgeführt worden sind, nimmt wegen Eigenthümlichkeit der Anlage, wie wegen der Feinheit der Durchführung die bayerische Ruhmeshalle in München eine vorzügliche Stelle ein.

Der Gedanke derselben steht in unverkennbarem Zusammenhange mit der Walhalla bei Regensburg. Wie der hochgelegne Tempel an der Donau der Erinnerung geweiht ist an die geistigen Grössen des gesammten deutschen Vaterlandes, so vereinigt die Ruhmeshalle bei München diejenigen, welche insonderheit zur Verherrlichung des bayerischen Namens in der Geschichte beigetragen haben. Es sollte eine offne Halle sein, geeignet zur Aufnahme von Marmorbüsten und in Verbindung mit einer Colossalstatue, in welcher Bayern repräsentiert wäre. Die Ausführung des architektonischen Theiles wurde dem Geh. Rath Leo von Klenze, die Bildhauerarbeit dem Prof. Ludwig v. Schwanthaler übertragen und der Bau im Herbst 1843 begonnen. Als Bauplatz war die Anhöhe an der Theresienwiese ausersehen, da auf dieser alljährlich die grossen landwirthschaftlichen Nationalfeste abgehalten werden. Die Bavaria wurde 1850 aufgestellt; der ganze Bau war 1852 vollendet.

Der Gesammteindruck des Gebäudes, bei welchem die Architektur gewissermâssen nur zum Rahmen für das Riesen-Werk der Sculptur dient, ist, wenn man den rechten Standpunkt gefunden (wie ihn unsre Bildtafel darstellt, wo der Koloss die Halle hoch überragt), von imponierender Grösse und Ruhe. Es ist ein so schönes Ebenmâss in dem Ver-

hältniss der Anhöhe, mithin der Treppe zum Bau, der Höhe zur Breite und Tiefe, des Sockels zum Säulenhaus und so von allen Theilen unter einander, dass wir dabei das Gefühl einer vollkommenen Harmonie haben.

Der Plan des Gebäudes hat, wie man sieht, etwas sehr Eigenthümliches, indem er auf sinnreiche Weise den Charakter des Tempelbaues und der Anlage einer Halle vereinigt: es ist eine von drei Seiten mit Säulen umstellte Mauer, die mit ihnen einem gemeinschaftlichen Dach zur Unterlage dient, doch aber so geführt ist, dass der Architekt an der wirkungsvollen Aufführung zweier Tempelfronten nicht gehindert war.

Der Grundriss zeigt die s. g. Hufeisenform mit einer Langseite und zwei vortretenden Flügeln, und zwar so, dass die offne Seite gegen Morgen liegt. Die Langseite misst 230 F., jeder Flügel (b) 105 F.; die übrigen Mâsse sind durch den beigefügten Mâssstab leicht zu finden. Die Flügelmauern f. schliessen gegen vorn mit einer 15 F. breiten Quermauer ff ab. Der übrige Raum wird an jeder Seite durch ein quadratisches Bauwerk (g) von 10 F. im Lichten, eingenommen. Das Fenster ist an der Rückseite gegen die Mauer angebracht; die Thür an der Vorderseite. Eine Bestimmung haben diese Räume nicht erhalten. Der durch die drei Seiten des Gebäudes eingeschlossene Raum ist 120 F. breit und 65 F. tief. In der vordern Mitte desselben (bei h) steht der Koloss der Bavaria.

Der Sockel des Gebäudes ist 15 F. hoch; seine Seiten verjüngen sich nach oben, wodurch er das Gepräge grosser Festigkeit erhält. In die Halle führen zwei Treppen (i) aus den Winkeln des umschlossenen Raumes empor. Sie steht auf drei durchlaufenden Stufen und ist von deren untersten bis zum First des Daches 45 F. hoch. Achtundvierzig Säulen tragen das Gebälk und sind so vertheilt, dass jede schmale Vorderseite deren 4, die mittlere Langseite 14, jede Aussenseite 9, jede Innenseite 7 (die Ecksäulen doppelt gerechnet) zählen lässt.

Besondre Sorgfalt ist auf den Styl verwendet, so dass wir die dorische Baukunst kaum an irgend einem neuern Gebäude in solcher Schönheit reproduciert finden, als hier. Wir haben desshalb dem Detail ein besonderes Blatt (no. 2) gewidmet. Der Säulenschaft (p) wächst gleichsam pflanzenartig aus dem Boden (q) kräftig und sich verjüngend zu einer Höhe von nicht ganz 5 untern Durchmessern empor. Die Kanelierungen sind flach, zwanzig an jeder Säule durch einen schmalen Steg getrennt und laufen oben sanft abgerundet aus. Das Capitäl von reicher Bildung steht mit seinem elastisch zusammengezogenen Echinus (o) zwischen den sehr gedrückten ältern sicilischen und grossgriechischen und den spätern ziemlich steil aufsteigenden Formen am Theseustempel und Parthenon zu Athen mitten inne, und schliesst sich somit zunächst dem Styl des Tempels von Aegina an. Den Hals bildet eine sanfte Hohlkehle über den drei tief eingeschnittenen Ringen des Schaftes. Die drei Reifen von horizontaler Basis liegen so um den Echinus, dass dessen Profil — wie am Tempel zu Segeste — sich zwischen ihnen rein fortsetzt.

Die Höhe des Gebälkes über dem Abacus (n) beträgt dreimal die Höhe des Architravs (m) zweimal die des Frieses (k), unter dem Gesims (g). Die Zwischenweite der Säulen

misst 1 1/2 untern Durchmesser. Die Giebel sind mit Akroterien im strengen altgriechischen Ornamentstyl geziert, wie Fig. c. zeigt.

Die 92 Metopen des Frieses dienen zur bildnerischen Darstellung eines Gedankens, welcher der Errichtung des Denkmals überhaupt zu Grunde liegt. In 48 von ihnen ist die Culturgeschichte Bayerns durch einzelne wie aus dem Leben genommene Gruppen, in denen man die Pflege der Religion, der verschiedenen Wissenschaften und Künste, des Ackerbaues, Handels und Gewerbfleisses, der Unterrichts- und Heilanstalten, des Heerwesens etc. wiedererkennt, in Reliefs versinnlicht. Auf den 44 übrigen Metopen sieht man geflügelte Victorien, zur Bezeichnung des Ruhmes, welchen sich Bayern auf den einzelnen Gebieten der Bildung erworben. In den beiden Giebelfeldern aber sind je zwei weibliche allegorische Marmor-Gestalten angebracht, zur Bezeichnung der vier Hauptstämme Bayerns, Bayern und Pfälzer, Franken und Schwaben.

Treten wir nun in die Halle, so wird uns zuerst die Bedeckung derselben auffallen. Als Halle dem Pronaos eines Tempels entsprechend sollte sie eine horizontale Decke haben mit Casettierungen. Statt deren sehen wir zwischen den durchgezogenen Querbalken die Dachrüstung; diese aber allerdings mit Kehlheimer goldbesternten Platten in casettenartiger Anordnung belegt, wie auf Tafel F abgebildet ist. Die Ursache, wesshalb hier die Anordnung vom Innern des Tempels auf die Halle angewendet worden, liegt wohl vornehmlich in der Zwischenweite zwischen dem Säulengebälk und der Mauer, für welche Querbalken von Stein nicht leicht herzustellen waren.

Die (hölzernen) Querbalken sind mit mäandrischen Arabesken verziert, die Zwischenräume aber zwischen Quer- und Dachbalken mit Löwen, Sphinxen und andern Thierfiguren in Zinkguss, den Symbolen von Stärke, Weisheit etc. ausgefüllt.

Die innere Mauerfläche hat, um die an ihr aufgestellten weissen Marmorbüsten, sowie die Säulenreihe schärfer vortreten zu lassen, einen kräftig zinnoberrothen Farbenüberzug erhalten. Sie schliesst nach oben, den Theilen des Gebälks entsprechend, mit einem doppelten, mit Lineamenten und Palmetten bemalten Fries ab (Taf. 2. f), ist durch senkrechte, blau eingefasste Streifen in 10 F. breite Felder getheilt und hat einen Sockel von grauem Marmor. Der Fussboden besteht aus einer bunten Mosaik von gebranntem Thon, in der hiesigen k. Porzellanmanufactur angefertigt.

Diese Wand ist nun die eigentliche Ehrenstelle des ganzen Gebäudes, da sie bestimmt ist, die Büsten der Männer aufzunehmen, deren Gedächtniss hier gefeiert werden soll. Von den an der Wand befestigten Consolen, auf denen die Büsten stehen, gibt Taf. 2. d. d. e. eine Abbildung, aus welcher sowohl ihr Profil als ihre Verzierung deutlich zu entnehmen ist. Für die Auswahl der Männer, deren Büsten aufgestellt worden, hat sich der königliche Gründer einen möglichst weiten Kreis gezogen und sowohl jene Ländergebiete im Auge behalten, welche — wie ein Theil der Rheinpfalz mit Heidelberg — nicht mehr zu Bayern gehören, als auch Männer, deren Heimath zur Zeit ihres Lebens nicht bayrisch war, wie Dürer, Holbein u. s. w. Auch darauf hat er sich, wie aus den ebengenannten Namen ersichtlich, nicht beschränkt, Männer zu verherrlichen, deren

Verdienste sich wesentlich auf Bayern beziehen, sondern es glänzen hier viele Sterne, die über ganz Europa leuchten und weiter.

Treten wir nun vor bis an die kleinen wohnungähnlichen Einbaue, so haben wir daran ausser den schönen Profilierungen der Thür- und Fenstereinfassungen noch an den Ecken die Pilaster zu beachten, welche ihrer strengen und eigenthümlichen Zeichnung wegen auf Taf. 2. b. abgebildet sind.

Den weithinaus sichtbaren Charakter als „bayerische Ruhmeshalle“ erhält das Denkmal durch seinen statuarischen Mittelpunkt, die Bavaria.

Vorn in der Mitte des von der Halle umschlossenen Hofraumes erhebt sich über drei grossen Marmorstufen das Fussgestell aus grauem Granitmarmor, ein nach oben verjüngter Würfel, mit einfach gegliederter Basis, ähnlichem Gesims und eingerahmten Vertiefungen der Seitenflächen, 30 F. hoch, massiv aufgemauert als fester Untersatz für den Koloss, der mit der Plinthe 56 F. und bis zur Spitze des erhobenen Kranzes 66 F. hoch ist. Die Gestalt ist gedacht als der Land, Volk und Staat repräsentierende Geist mit dem altbayrischen Wappenthiere, dem Sinnbild der Stärke, dem Löwen; das Schwert in der Rechten kampfbereit, den Siegeskranz hoch erhoben in der Linken zur Ehre dem, der an Kräften und Tugenden sich hervorthut, das eigne Haupt aber geschmückt mit dem Kranz aus Eichenlaub, dem allen Deutschen gemeinsamen und heiligen Symbol ihrer Einheit.

Der Vertrag zur Herstellung des Standbildes ist 1837 mit L. Schwanthaler geschlossen worden; das erste, ungefähr 11 F. hohe Modell war 1838 fertig. Den Kopf mit der Brust in kolossaler Grösse modellierte unter Schwanthalers Leitung der Bildhauer Lazzarini 1840. Am 11. Sept. 1844 wurde in der k. Erzgiesserei zu München der Kopf gegossen; am 11. Oct. 1845 das Bruststück, für welches 380 Ctnr. Erz auf einmal in den Ofen geworfen werden mussten. Im Ganzen sind 1560 Ctnr. Erz auf die Statue verwendet; sie ist unten $^3/_4$ Zoll, oben $^1/_2$ Zoll stark. Am 27. Aug. 1850 wurde der Figur in Gegenwart des Königs Ludwig der Kopf aufgesetzt, bei welcher Gelegenheit einunddreissig Personen vor Aller Augen in den Kopf stiegen, ehe er aufgezogen wurde.

An der Rückseite des Fussgestelles ist eine bronzene, durchbrochene Thüre angebracht, durch die man in das Innere gelangt. Das Fussgestell ist ausgemauert und mit Luftcanälen versehen; die Figur gleichfalls bis zur Höhe des halben Unterbeins, wohin 66 steinerne Stufen führen. Von da steigt man durch den weiten, dunkeln, einem Bergschacht ähnlichen Raum auf einer gusseisernen Treppe in den Kopf, in welchem zwei Ruhebänke und Oeffnungen angebracht sind, durch die man eine überraschend herrliche Aussicht über die Stadt, die Ebene und die den Horizont begrenzende Alpenkette von Steyermark und dem Salzkammergut über das bayrische und Tyroler Hochland bis an den Bodensee hat.

erhält das

drei gros-

verjüngter Würfel,

ungen der Seitenflächen,

, der mit der Plinthe 36 F. und

gedacht als der Land. Volk

, dem Sinnbild der Stadt,

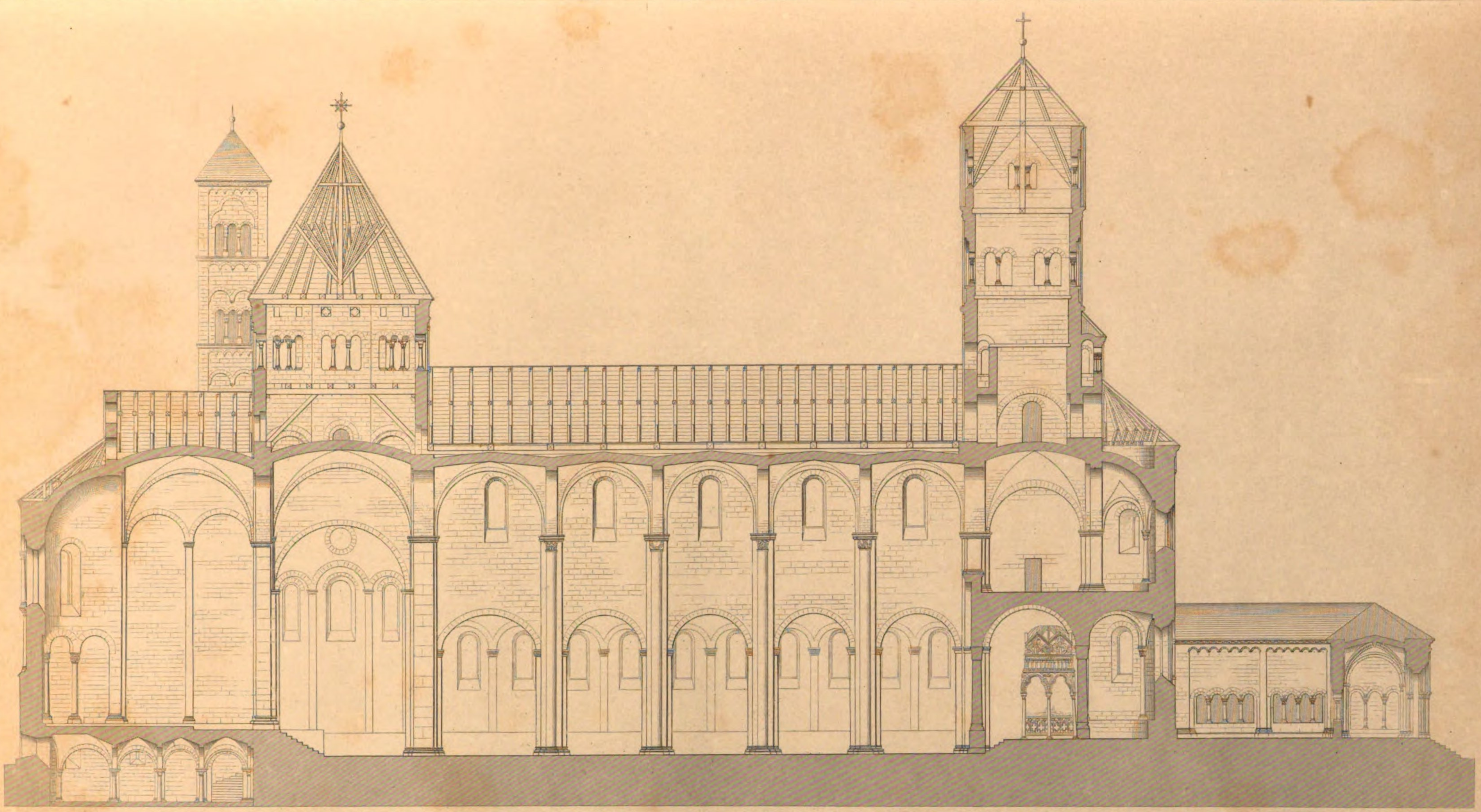
Siegeskranz hoch erhoben, in der

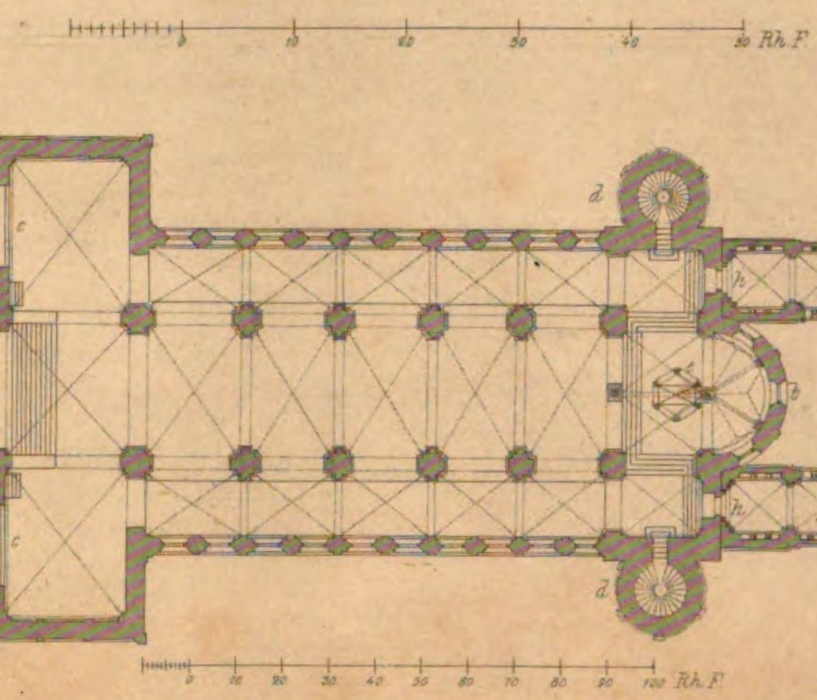
, das sogenannte Bronzehaus, das älteste

bol ihrer Thätigkeit.

Der Vertrag zur Darstellung des Standbildes ist 1837 mit L. Schwanthaler geschlossen worden, der sein eigenhändiges (1/3) kolossales Modell aus 1838 datirt. Dasselbe war das Brod in kolossaler Grösse modellirte unter Schwanthalers Leitung der Erzgiesser Lazzarini 1840. Am 11. Sept. 1844 wurde in der k. Erzgiesserei zu München der Kopf gegossen; am 11. Oct. 1845 der Bruststock, für welchen 300 Ctnr. Erz erforderlich waren, die gegossen wurden. Im Ganzen sind 1360 Ctnr. Erz und 25 Ctnr. Zinn verwendet worden. Am 27. Aug. 1850 wurde der Figur in Gegenwart des ganzen Landes der Kopf aufgesetzt, bei welcher Gelegenheit einundsechzig Böller vor Aller Augen vom Kopf stiegen, ehe es aufgezogen wurde.

An der Rückseite des Sockels ist eine bronzene Thüre angebracht, durch die man in die Basis gelangt. Das Fussgestell ist ausgemauert und mit Luftcanälen versehen; die Figur selbst bis zur Höhe des linken Unterbeins, wohin 66 hölzerne Stufen führen. Von da gelangt man durch den hohlen Sockel, einem Bergschacht ähnlich, zum auf einer gewundenen Treppe in den Kopf, in welchem zwei Ruhebänke und Oeffnungen angebracht sind, durch die man eine überraschend herrliche Aussicht über die Stadt, die Ebene und die den Horizont begrenzende Alpenkette von Steyermark und dem Salzkammergut über das bayrische und Tyroler Hochland bis zu den Bodensee hat.





DIE ABTEIKIRCHE ZU LAACH.

ÉGLISE ABBATIALE DE LAACH.

2.

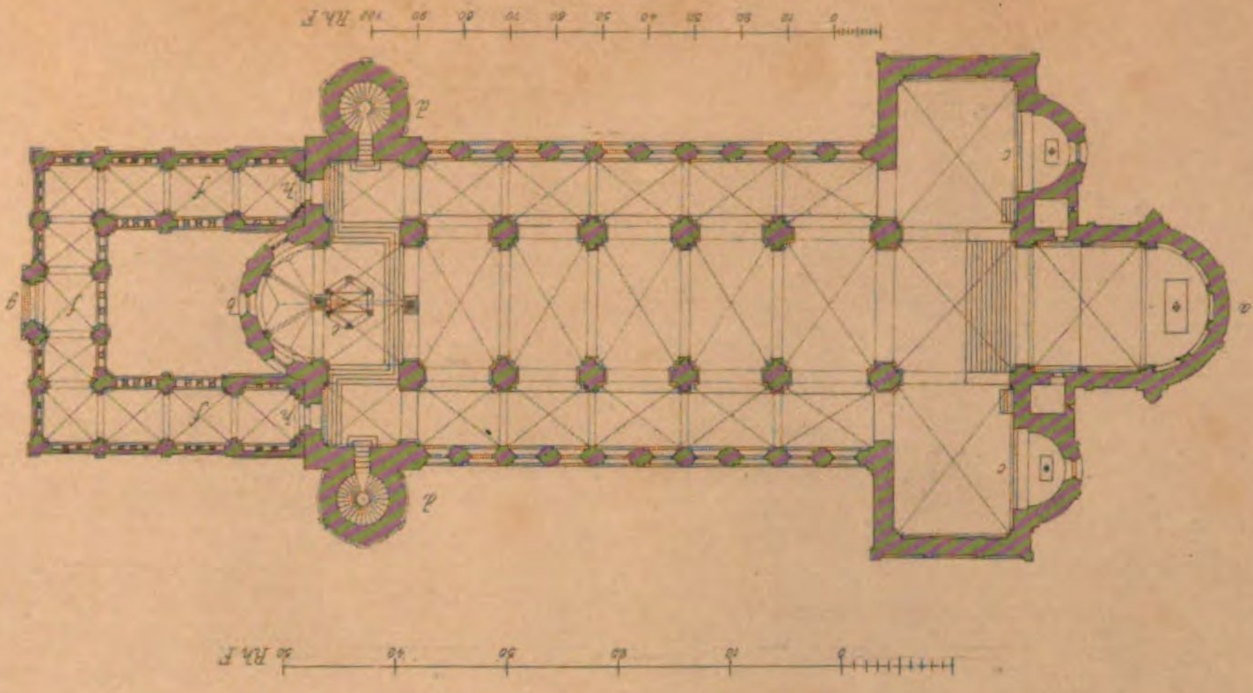
LAACH ABBEY CHURCH.

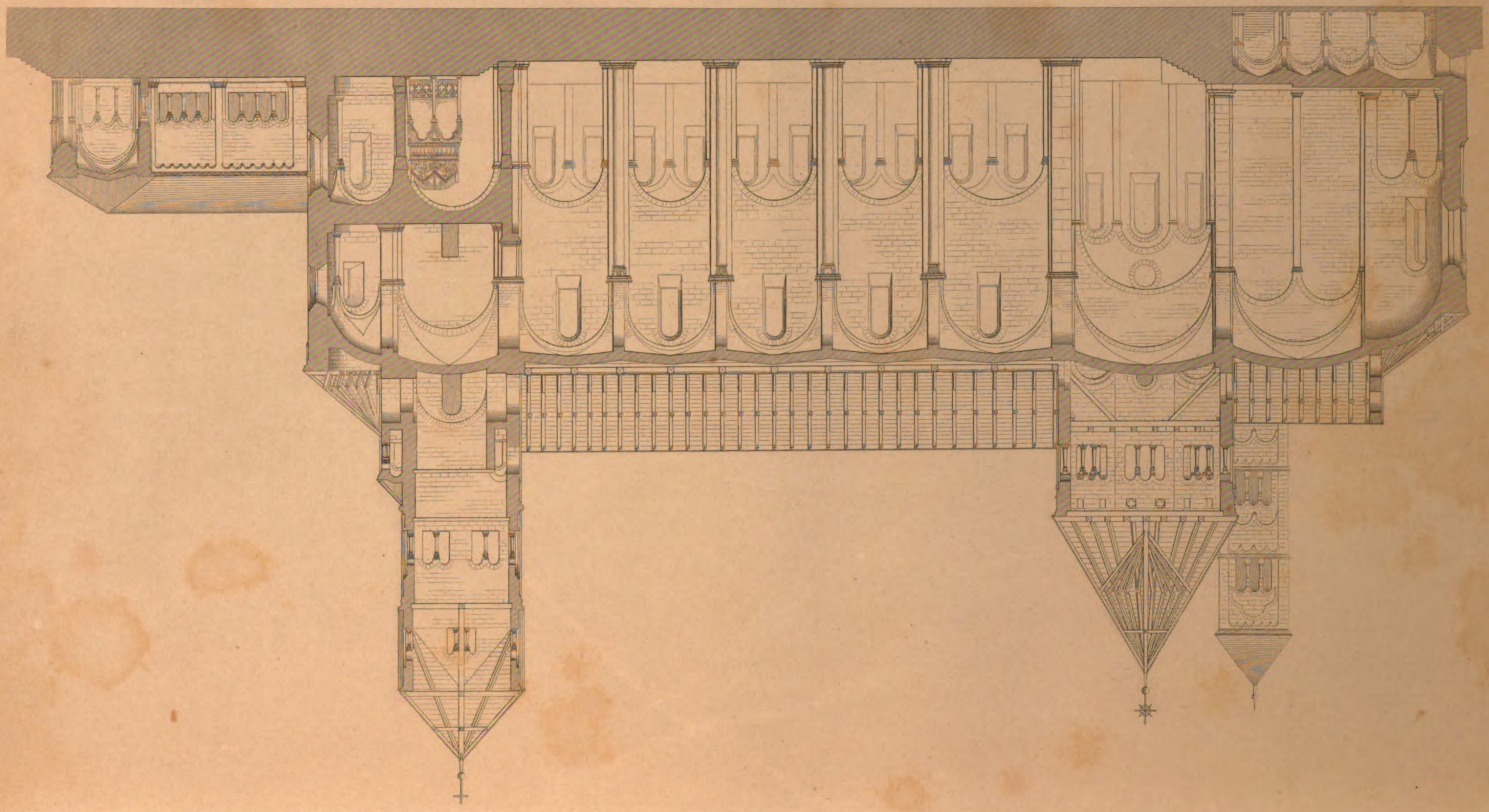
J. Poppel gez.

DIE ABTEIKIRCHE ZU LAACH.

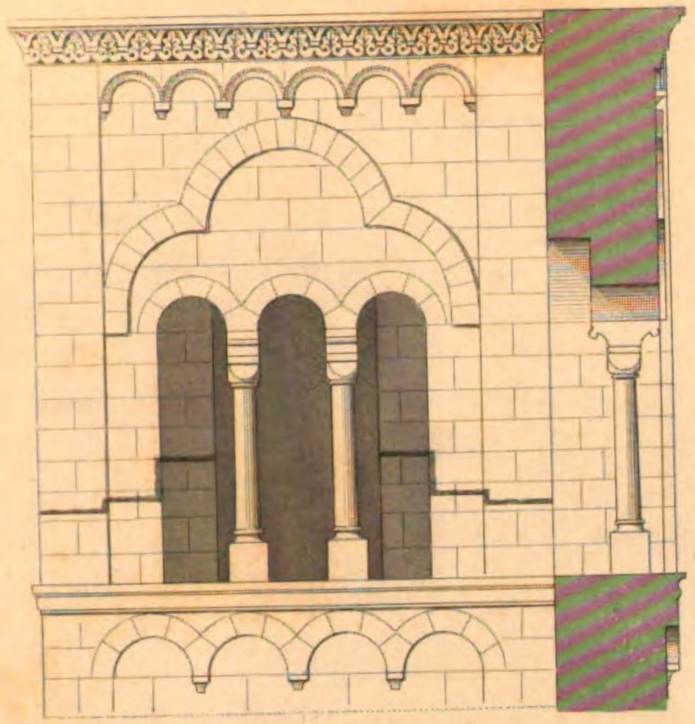
EGLISE ABBATIALE DE LAACH

LAACH ABBEY CHURCH

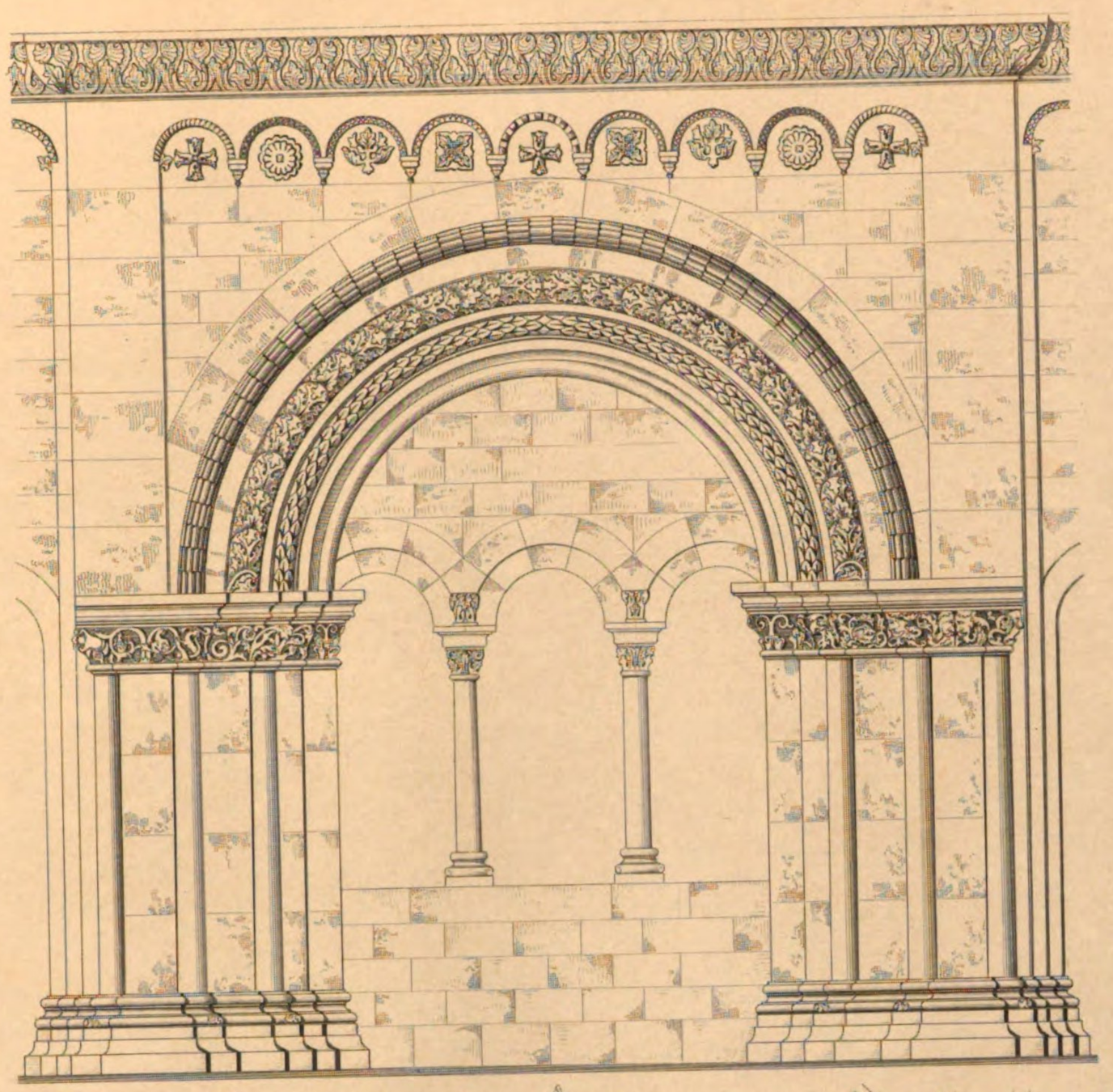




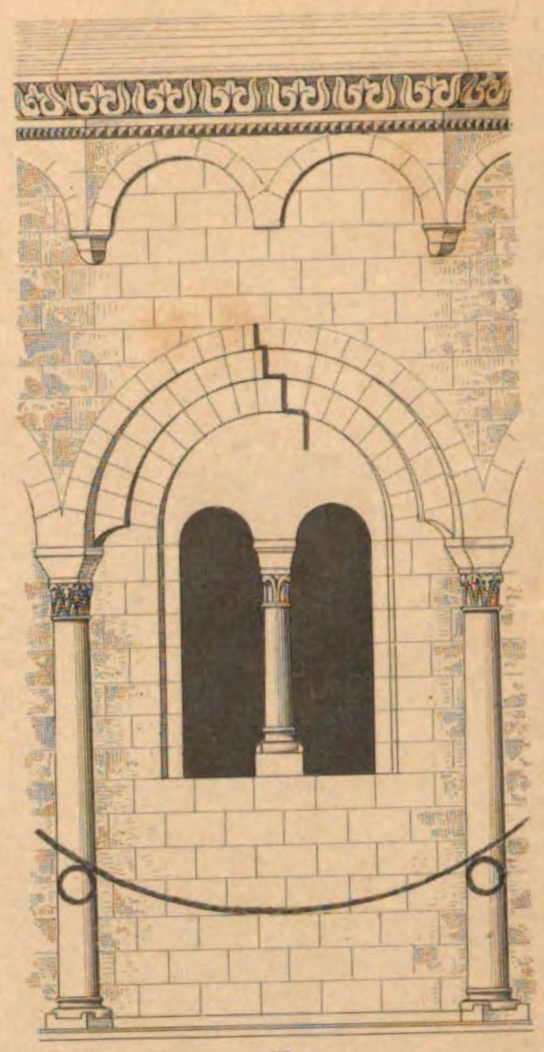
BADEKUNST.



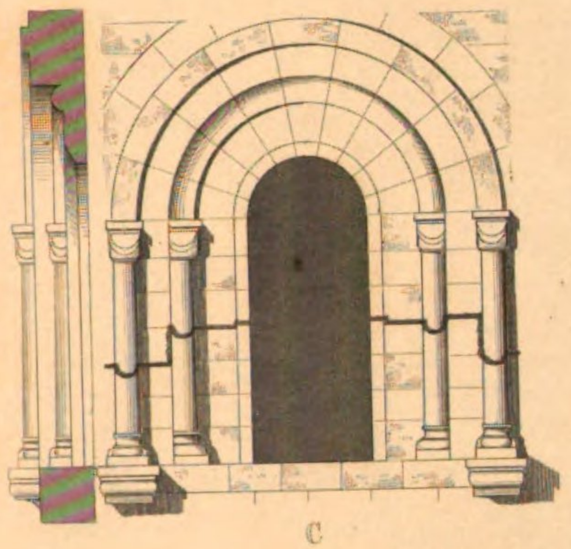
B



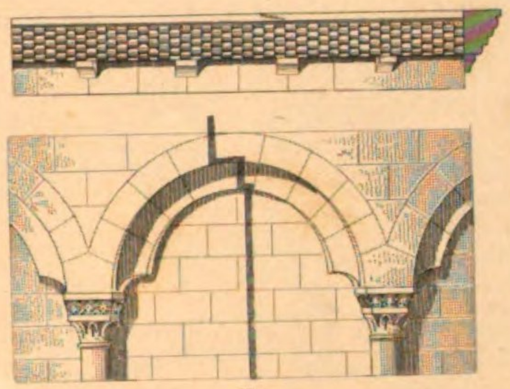
A



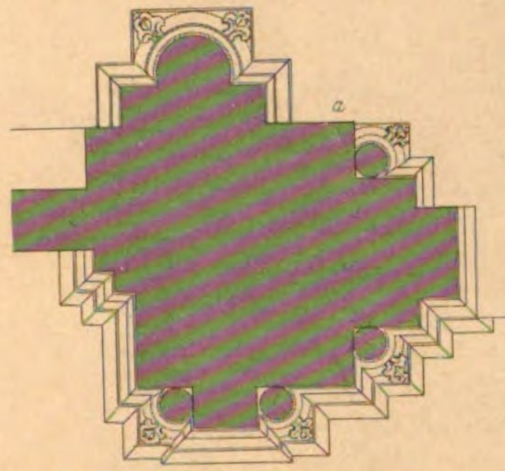
E



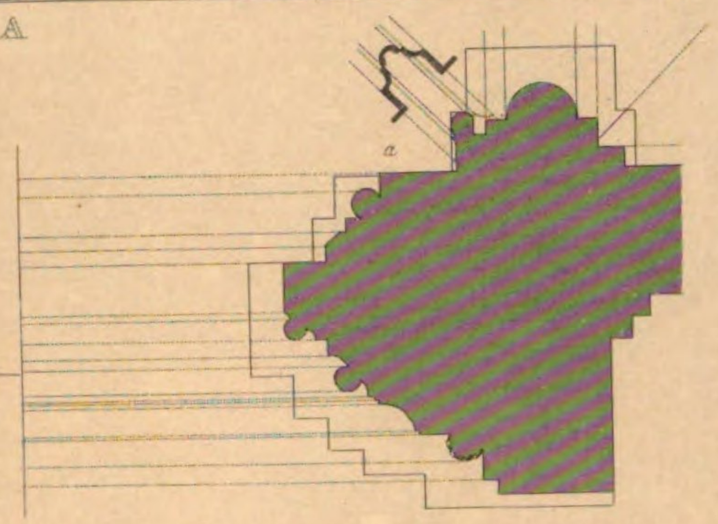
C



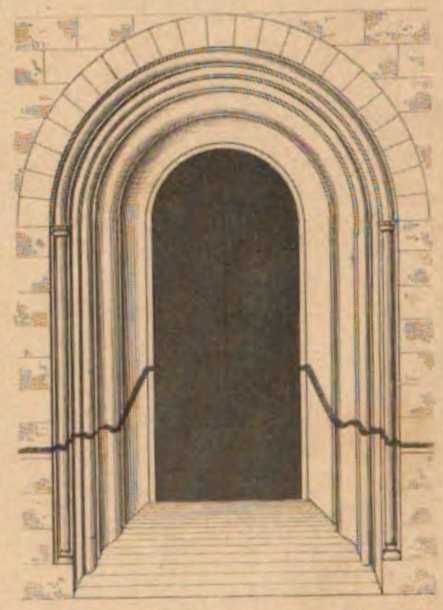
D



a



a



F

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Rh.F.

5 10 20 Rh.F

5 10 20 Rh.F

J. Poppel gezt.

DIE ABTEIKIRCHE ZU LAACH.

ÉGLISE ABBATIALE DE LAACH.

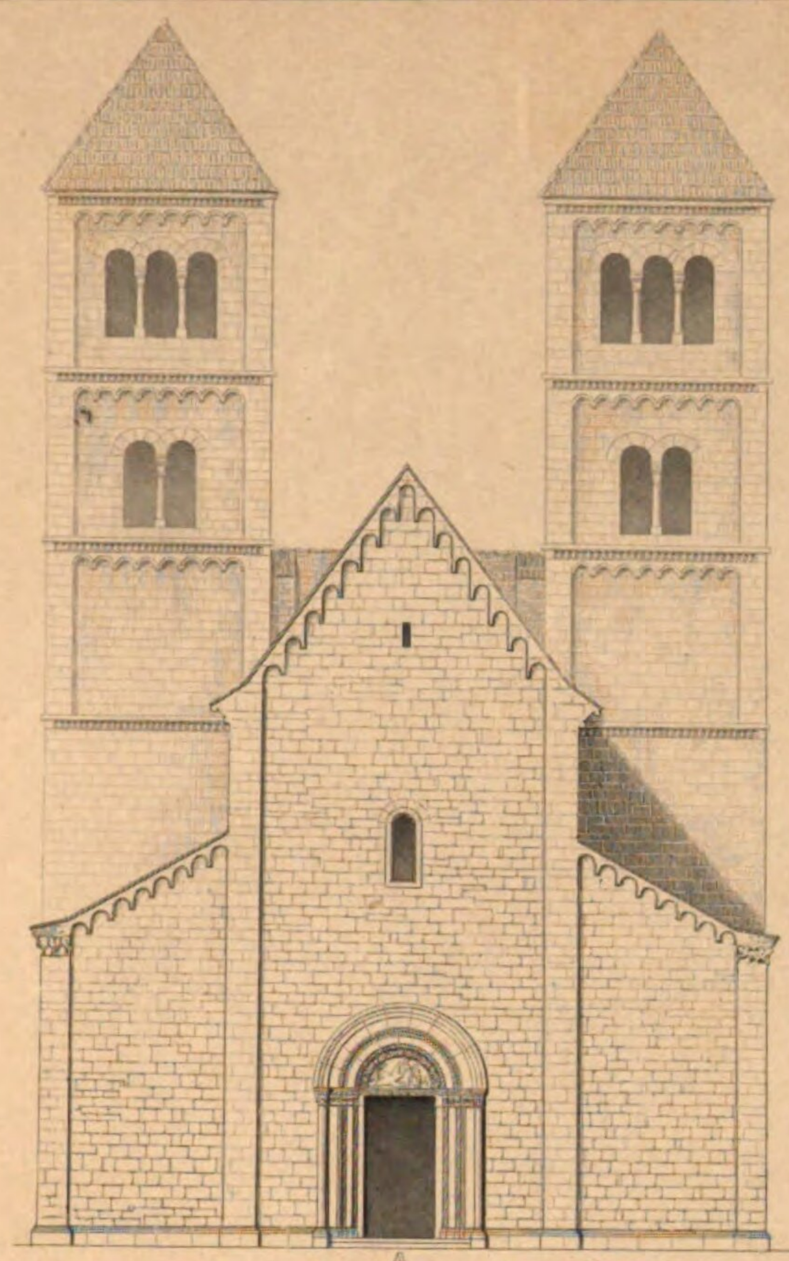
3

3.

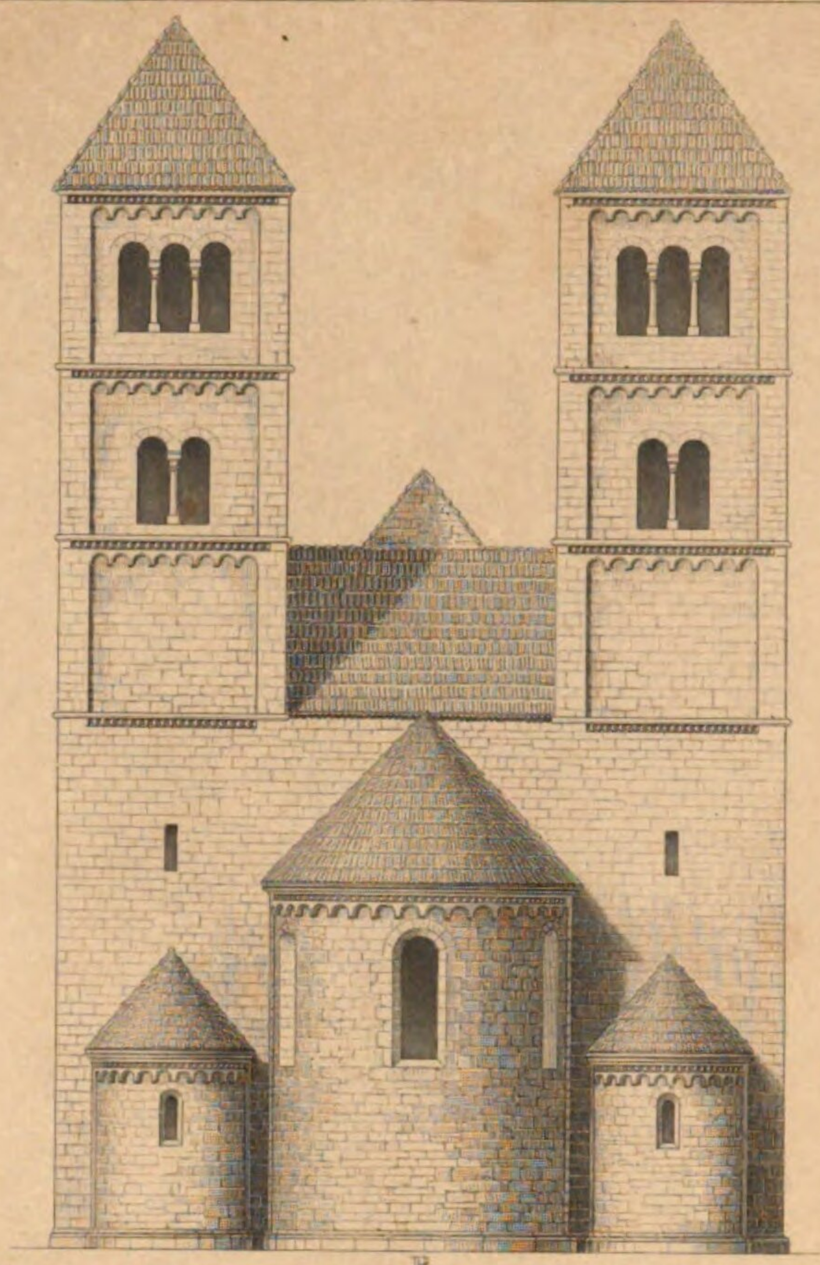
LAACH ABBEY CHURCH.

3.

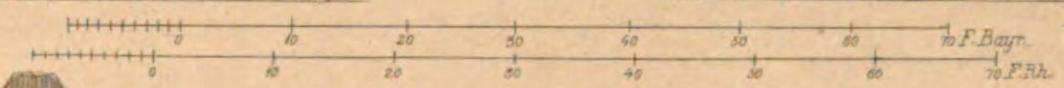
T.O.Weigel. Leipzig

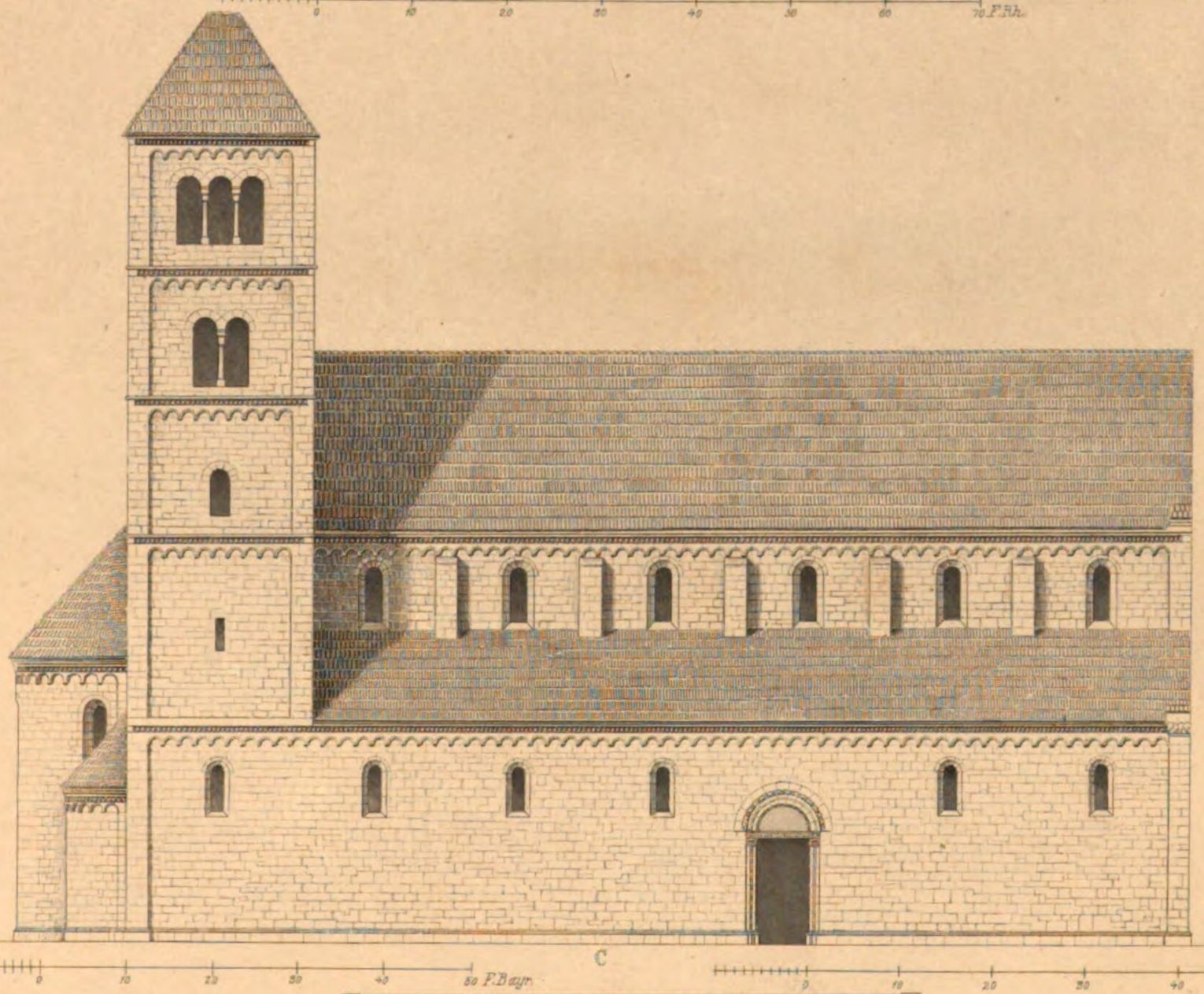


A

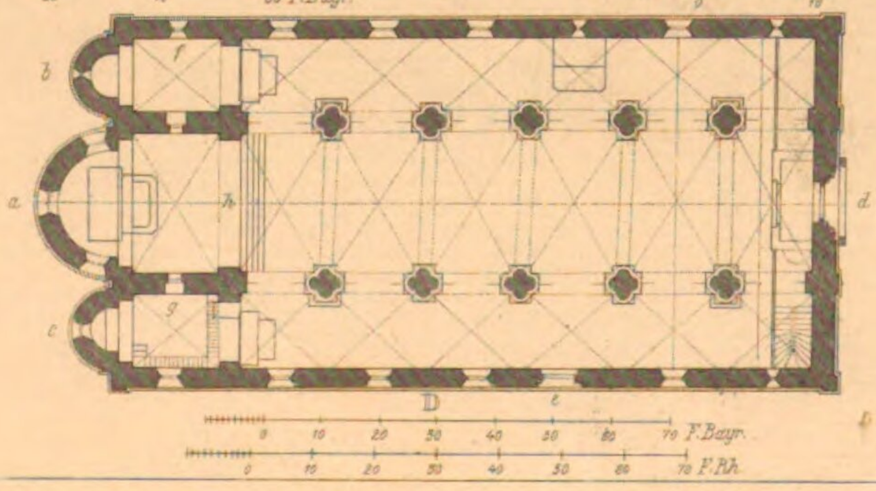


B





C



D

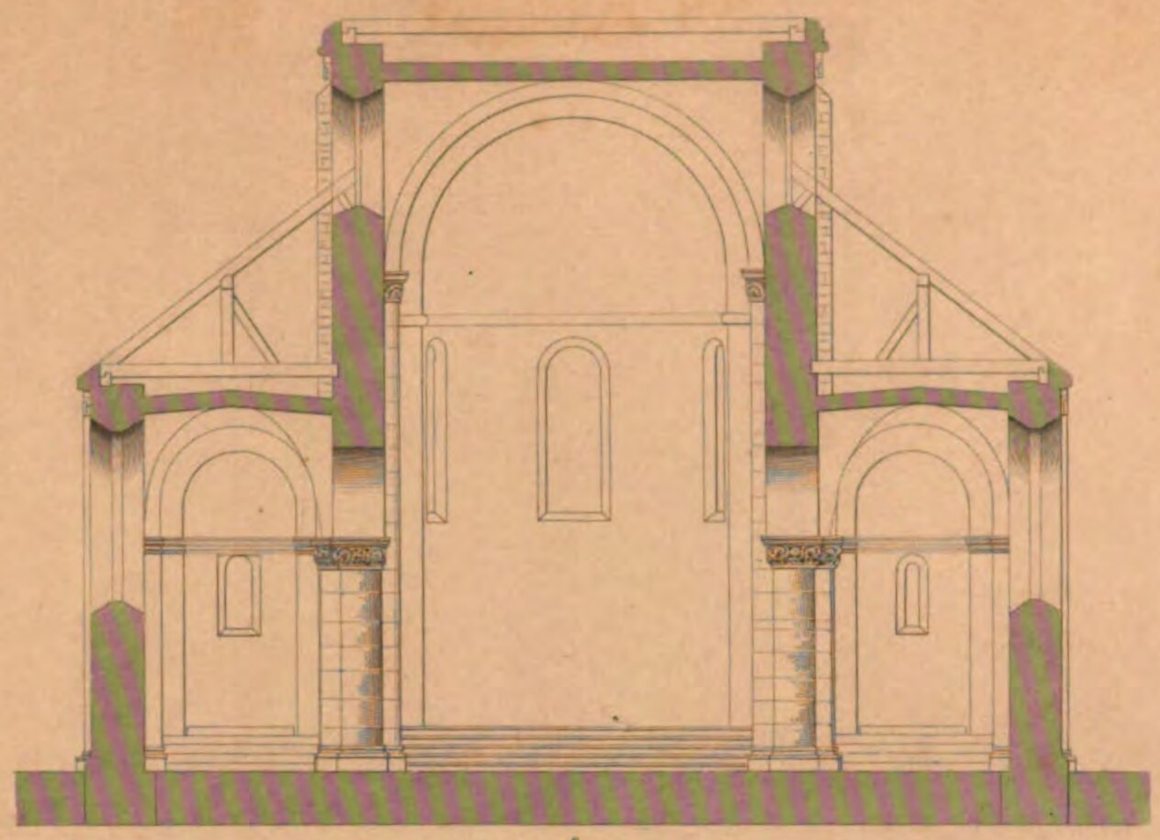
C. Wilh. gez. Joh. Poppel gest.

DIE KIRCHE IN ALTENSTADT.

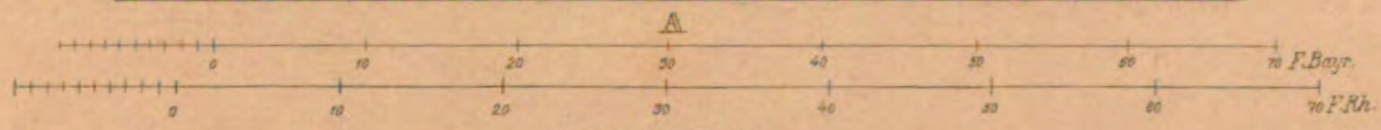
ST. MICHEL D'ALTENSTADT. 1.

ST. MICHAEL'S CHURCH, ALTENSTADT. 1.

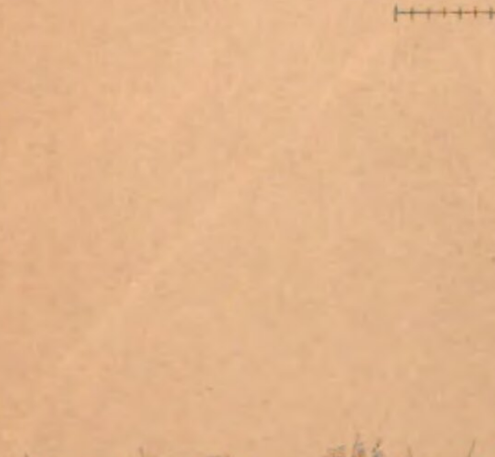
T. O. Weigel Leipzig.



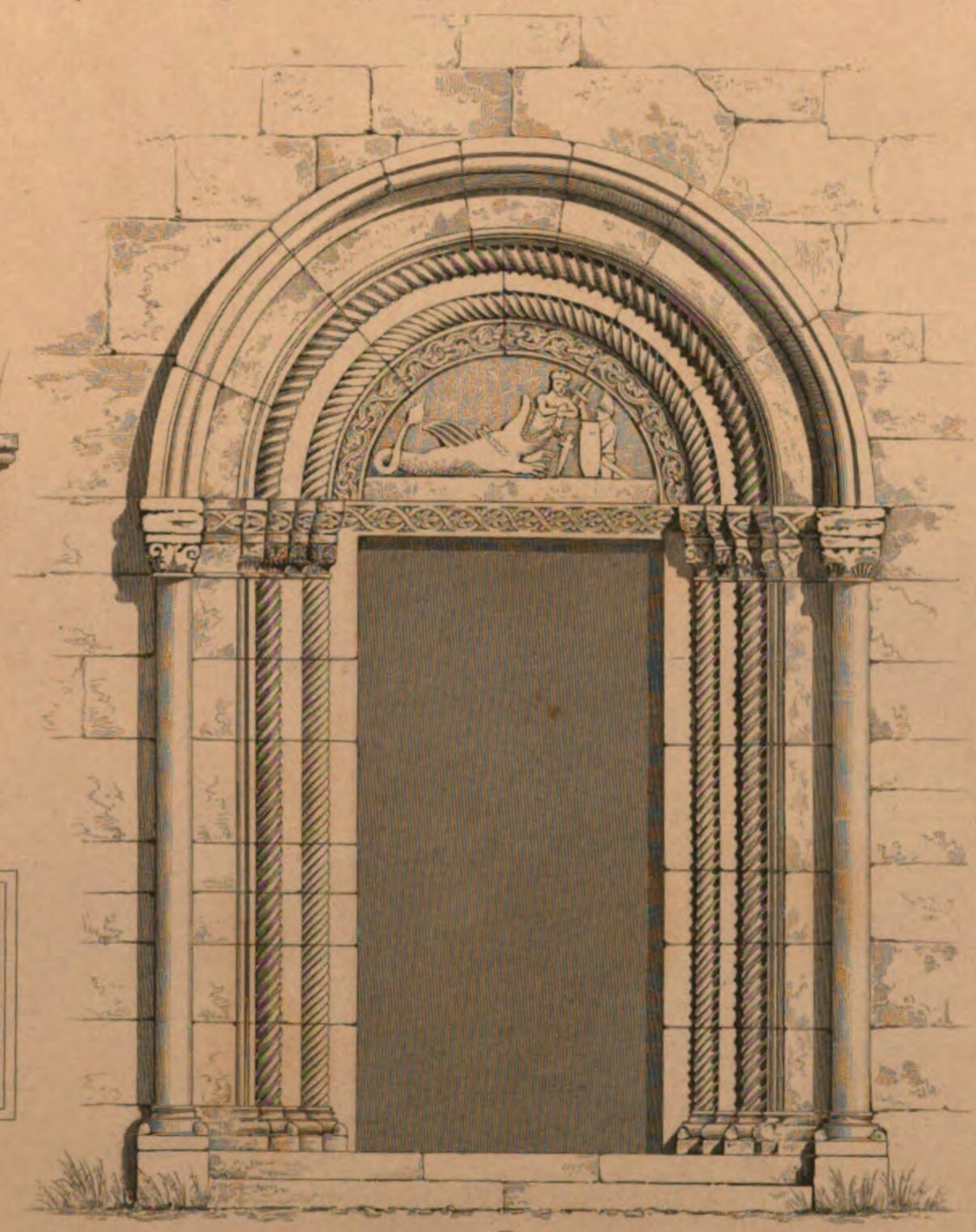
A



C



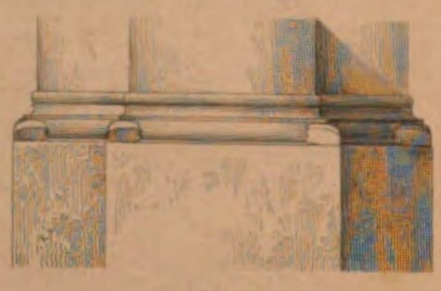
C'



B

B'

D



D'

G. Völk gez. Joh. Poppel gest.

DIE KIRCHE IN ALTENSTADT.

ST.-MICHEL D'ALTENSTADT. 2

ST. MICHAEL'S CHURCH, ALTENSTADT. 2

T. O. Weigel. Leipzig.

L. Heppel gez.

T. O. Weigel. Leipzig.

DIE ABTEIKIRCHE ZU HEISTERBACH.

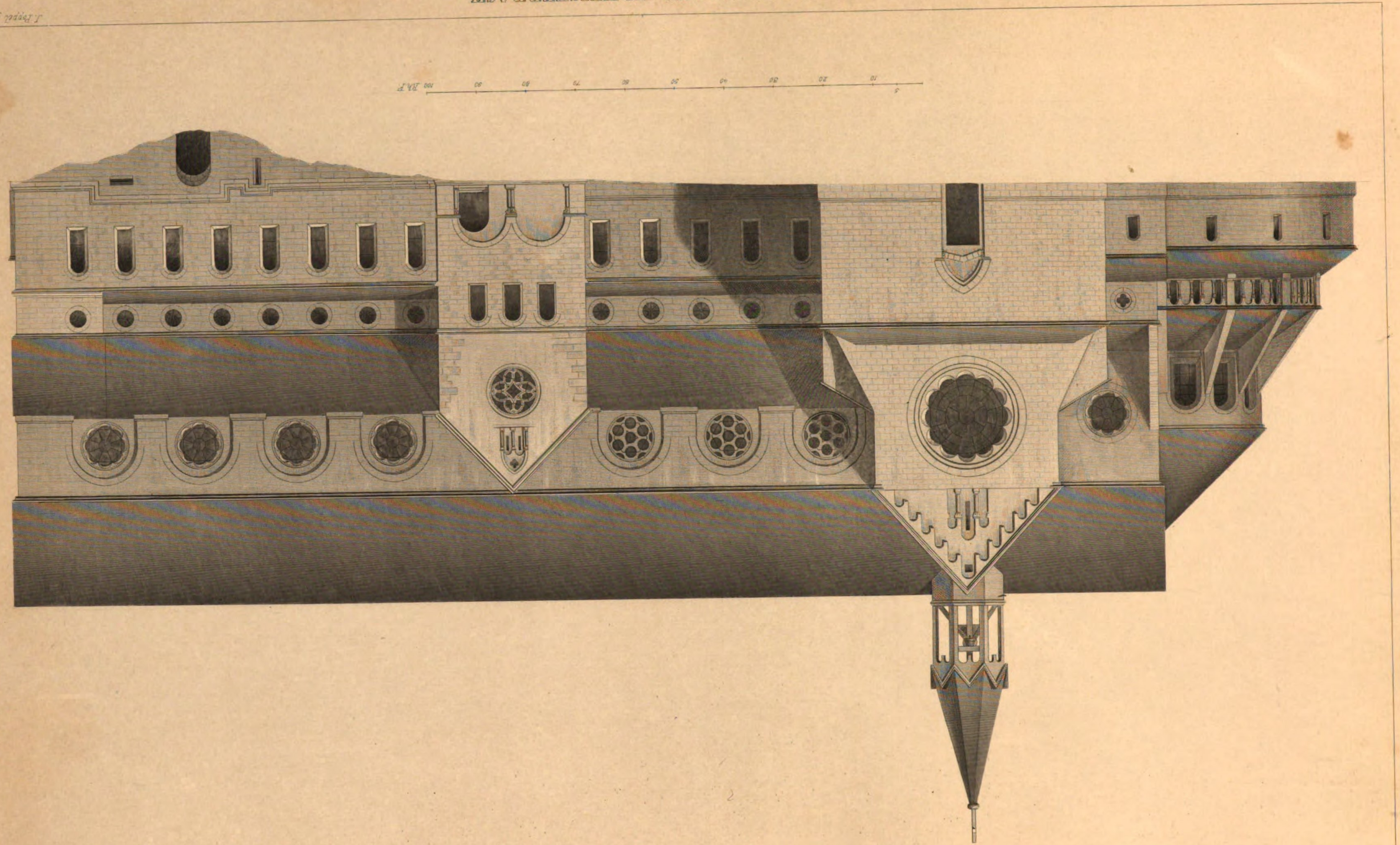
4.

ÉGLISE ABBATIALE DE HEISTERBACH.

1

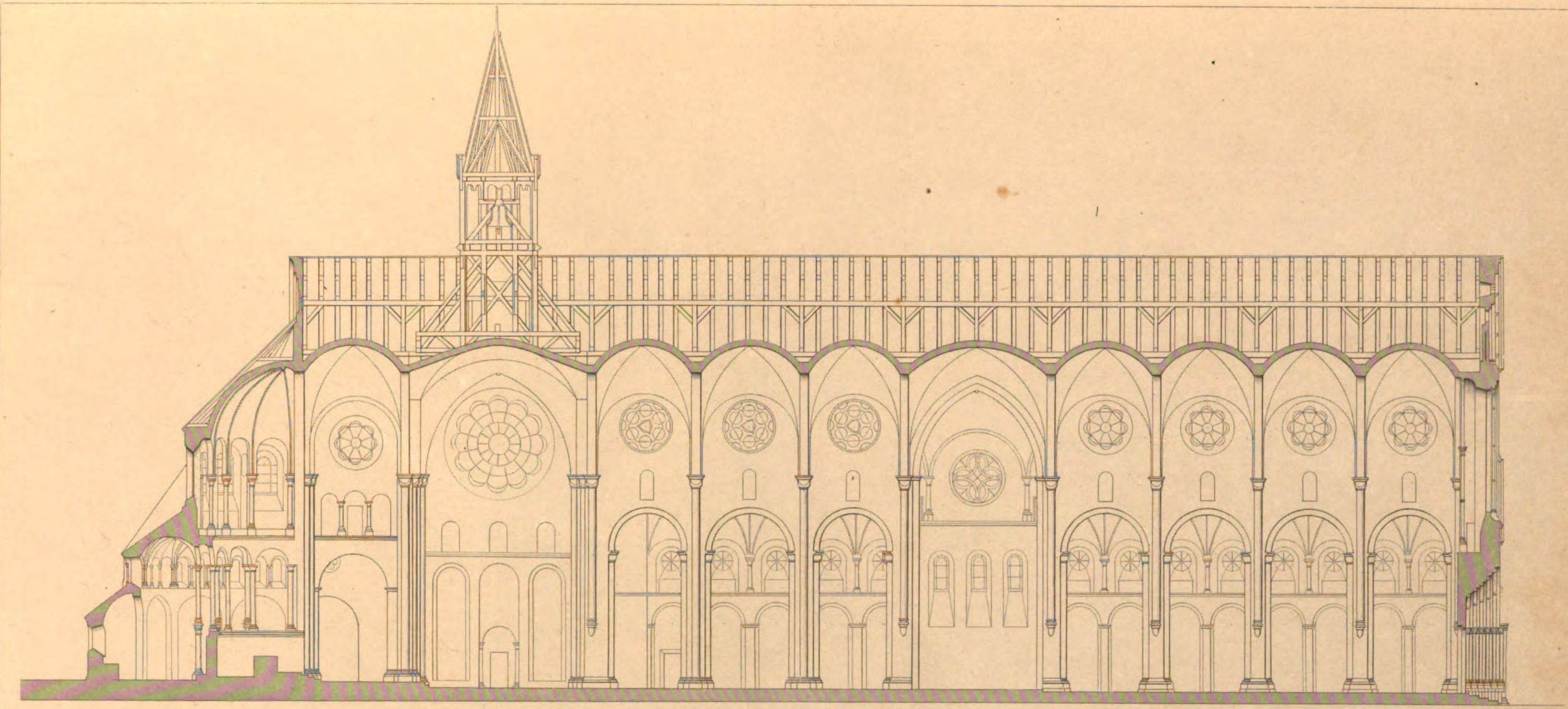
HEISTERBACH ABBEY CHURCH.

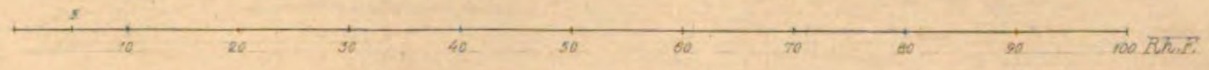
1

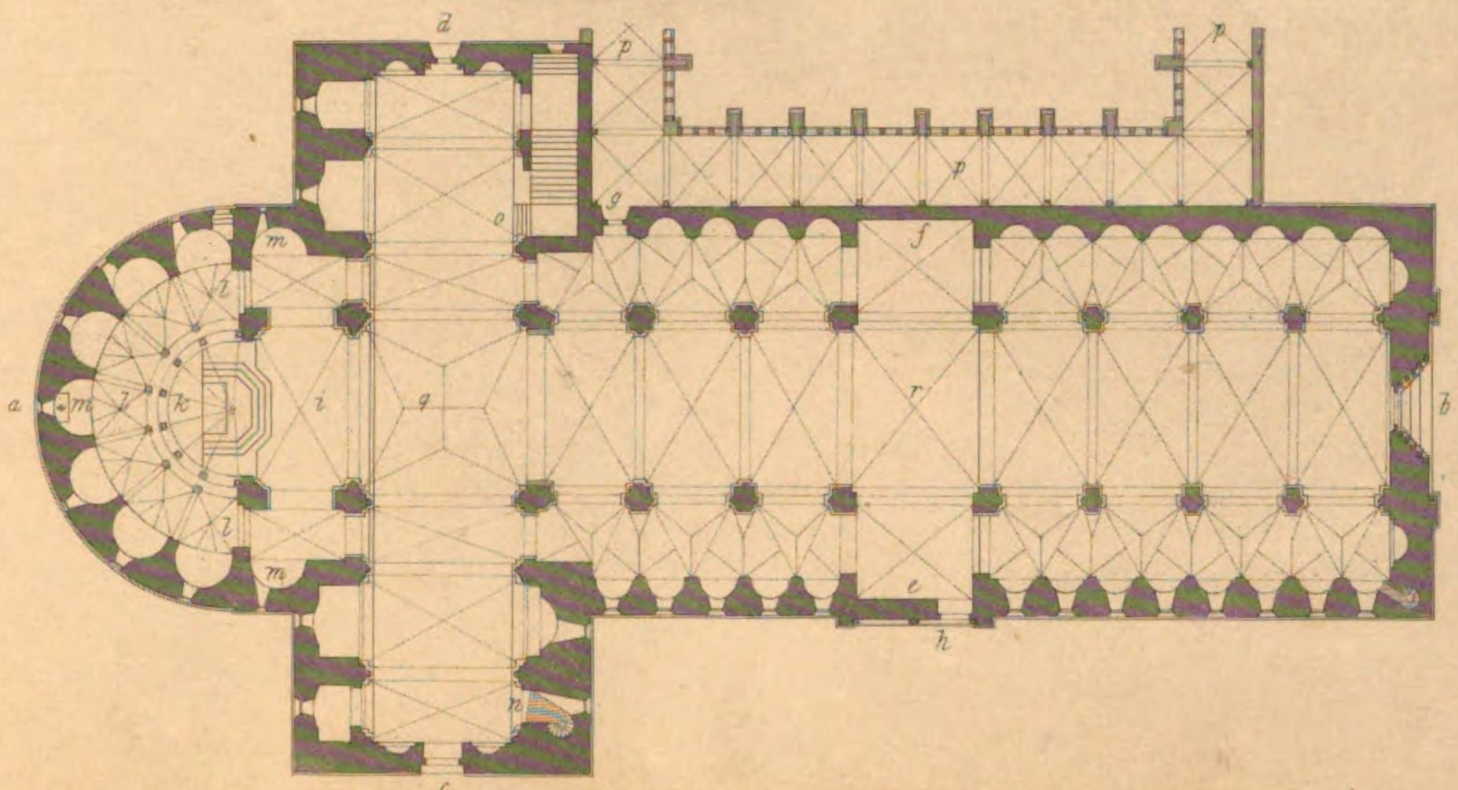


Fol.

Bonn, den 1. Octo







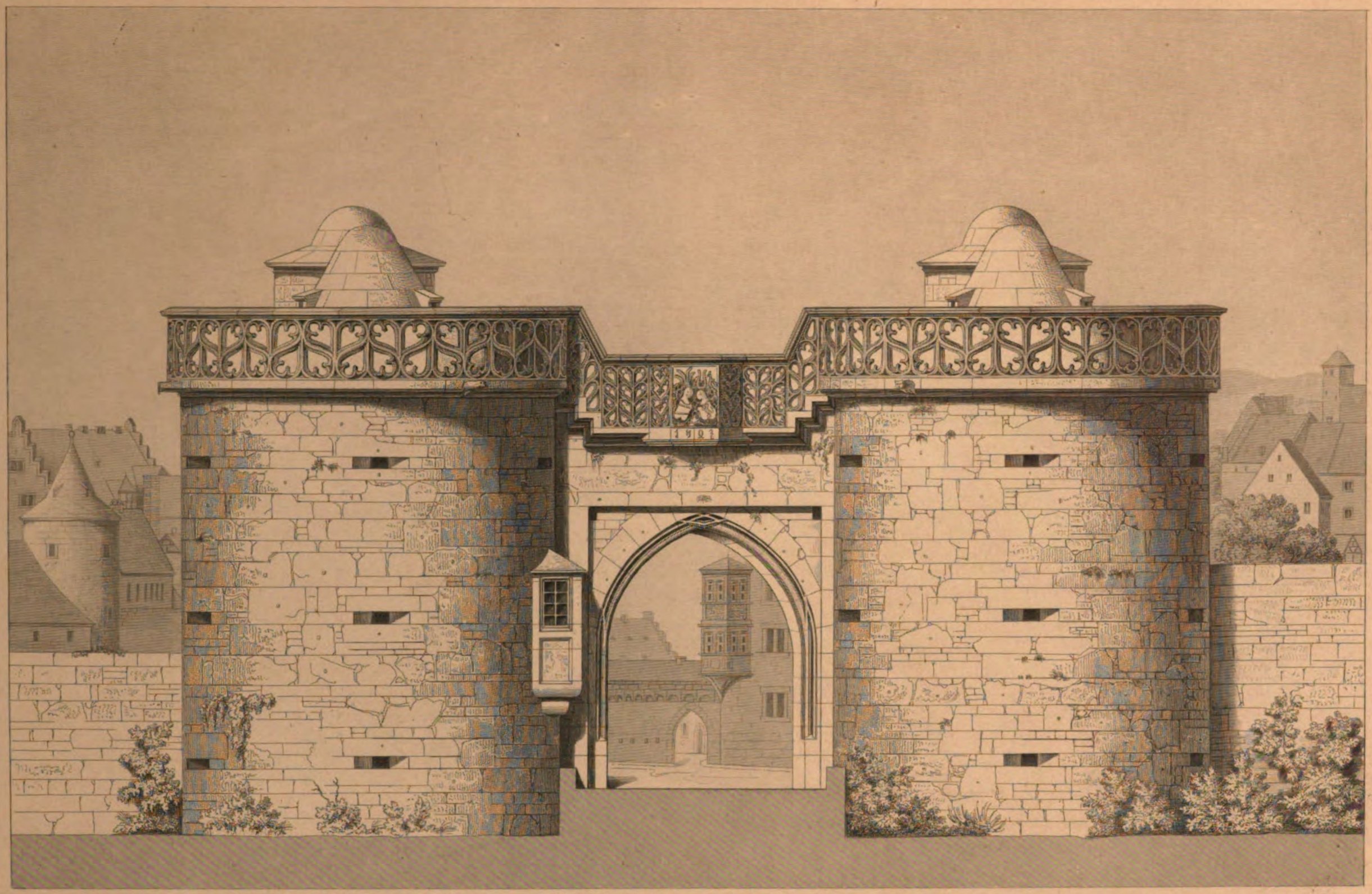
DIE ABTEIKIRCHE ZU HEISTERBACH.

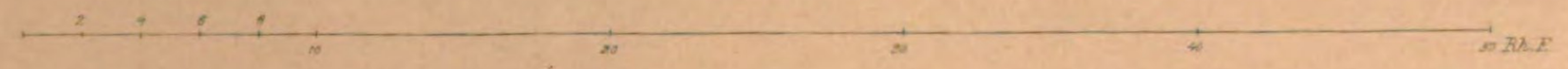
ÉGLISE ABBATIALE DE HEISTERBACH.

HEISTERBACH ABBEY CHURCH.

T. O. Weigel. Leipzig

J. Poppel. gez.



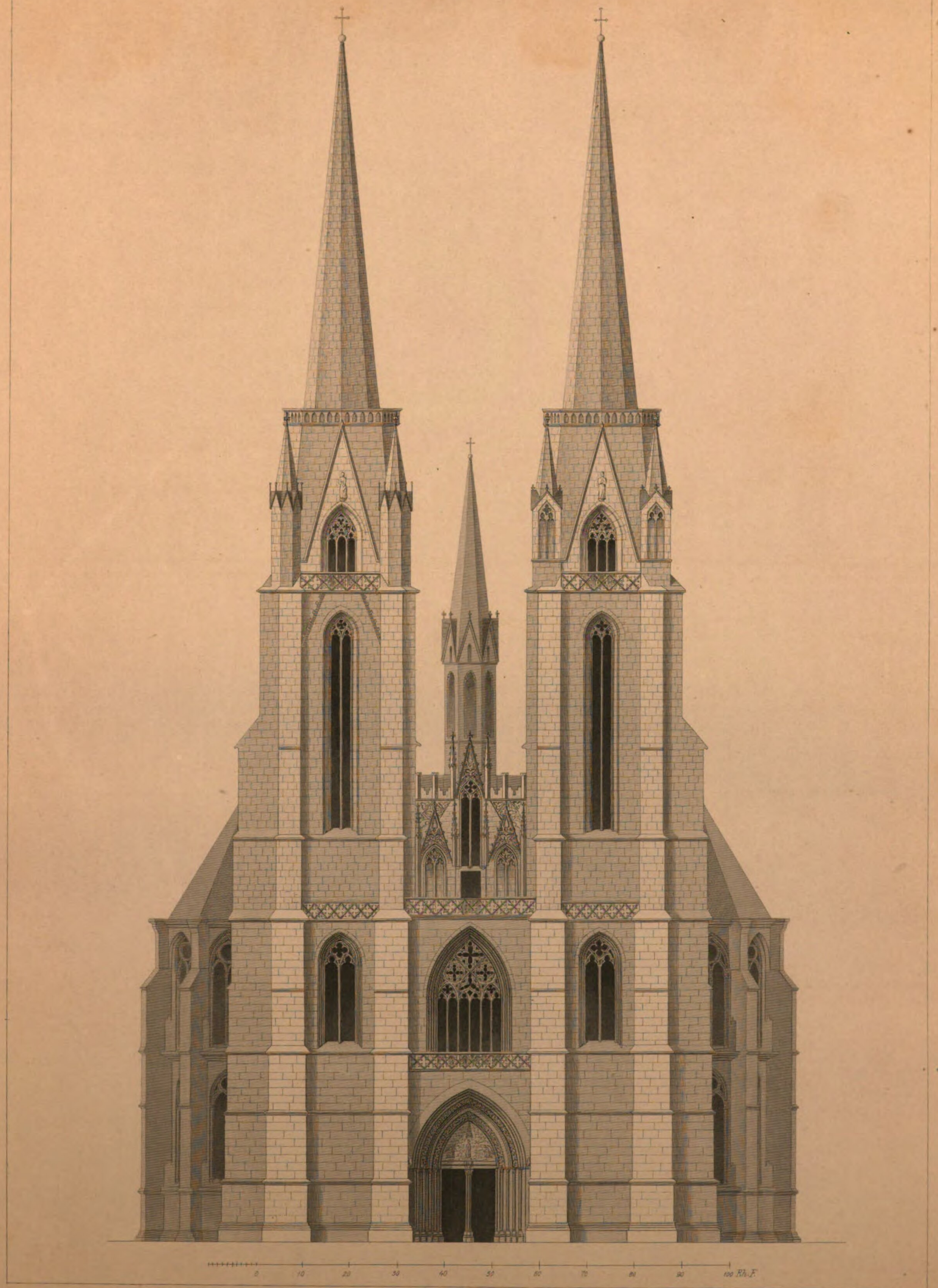


J. Poppel gez.

DAS JERUSALEMER THOR
ZU BÜDINGEN.

PORTE JÉRUSALEM DE BÜDINGEN. JERUSALEM-GATE, BÜDINGEN.

T. O. Weigel. Leipzig.

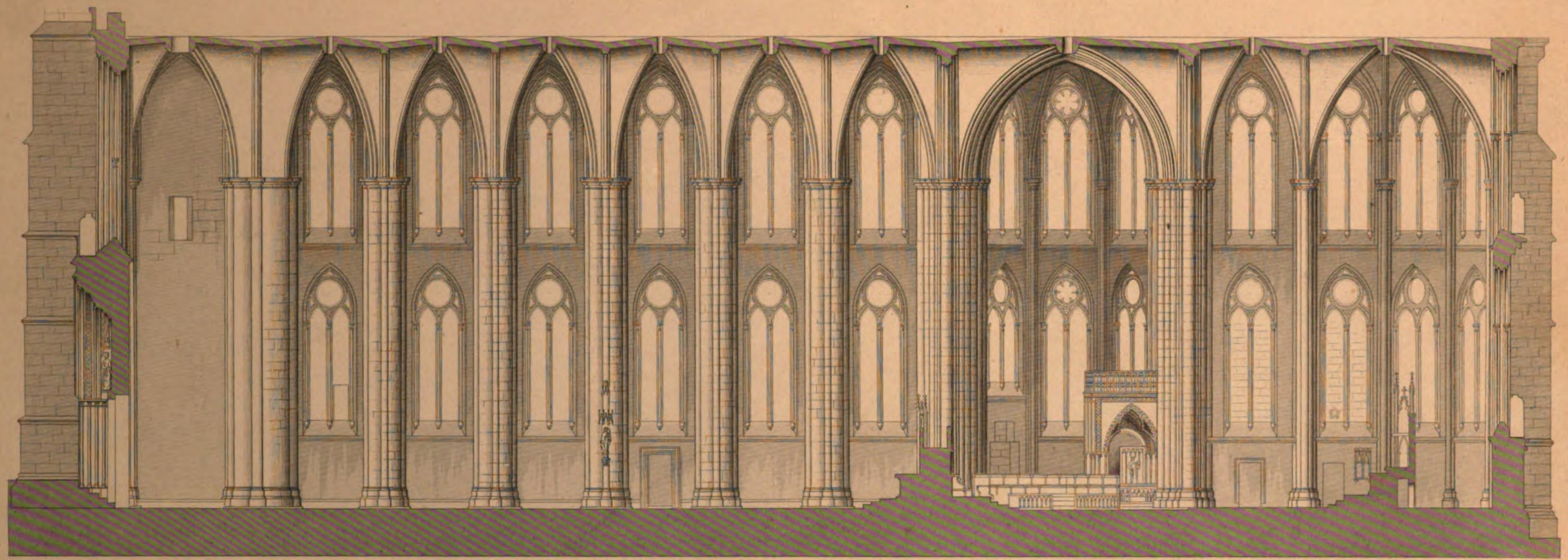


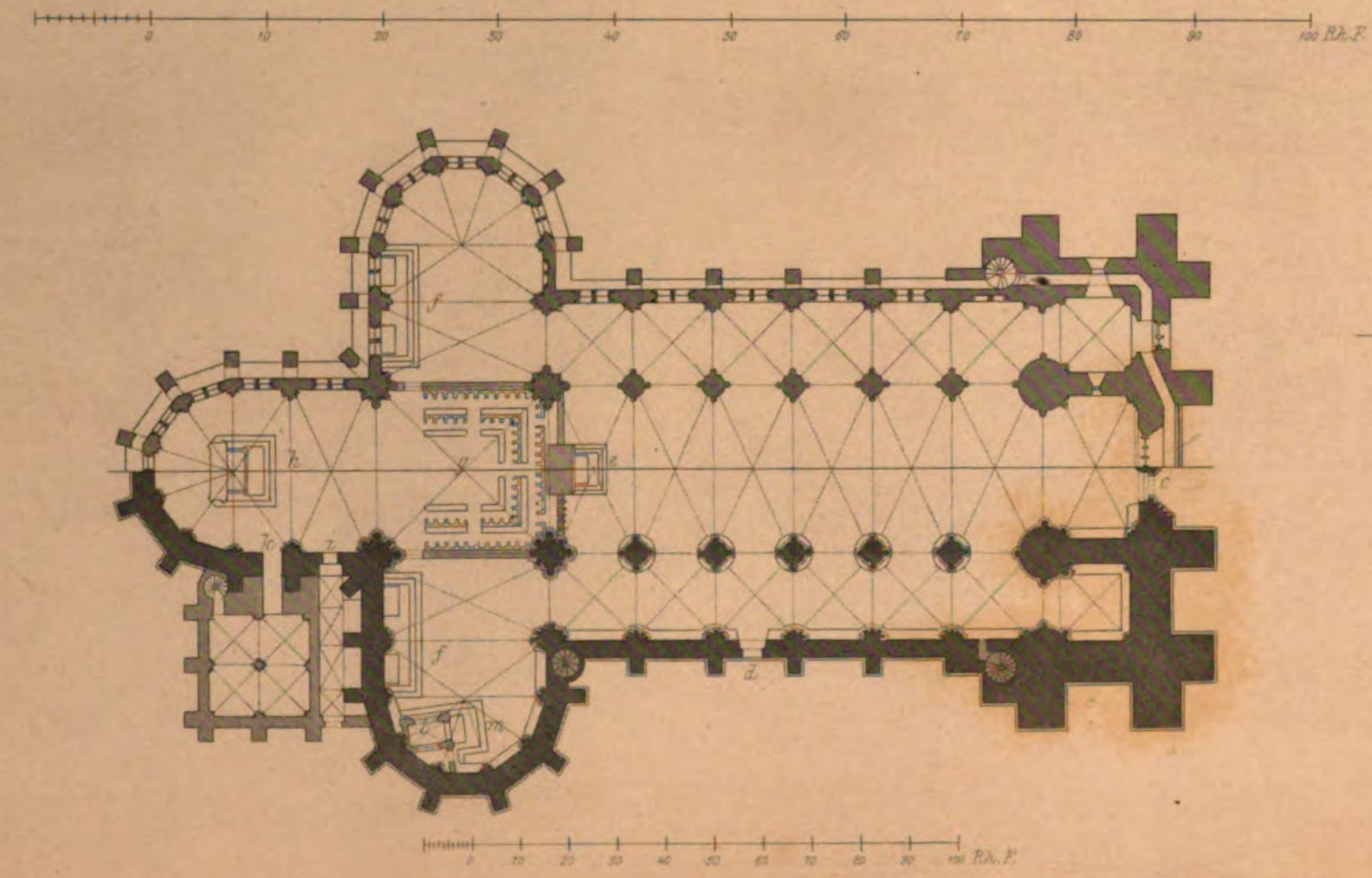
J. Poppel gezc.

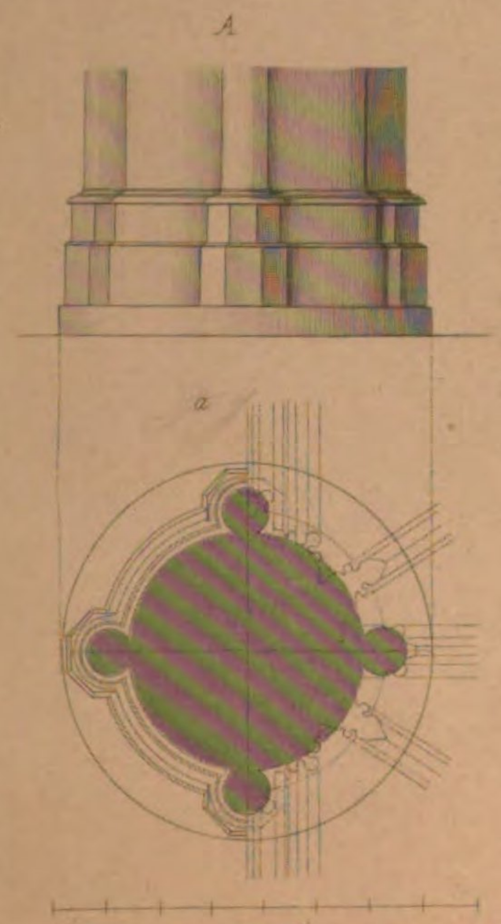
S. ELISABETH

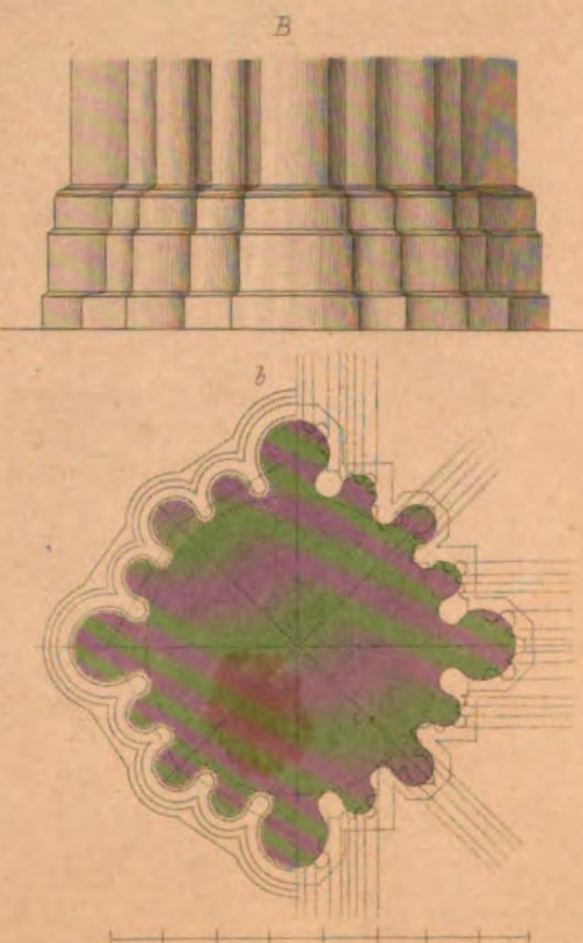
ÉGLISE STE-ÉLISABETH DE MARBOURG. VON MARBURG. ST. ELIZABETH'S CHURCH, MARBURG.

T. O. Weigel. Leipzig.









S. ELISABETH
VON MARBURG.

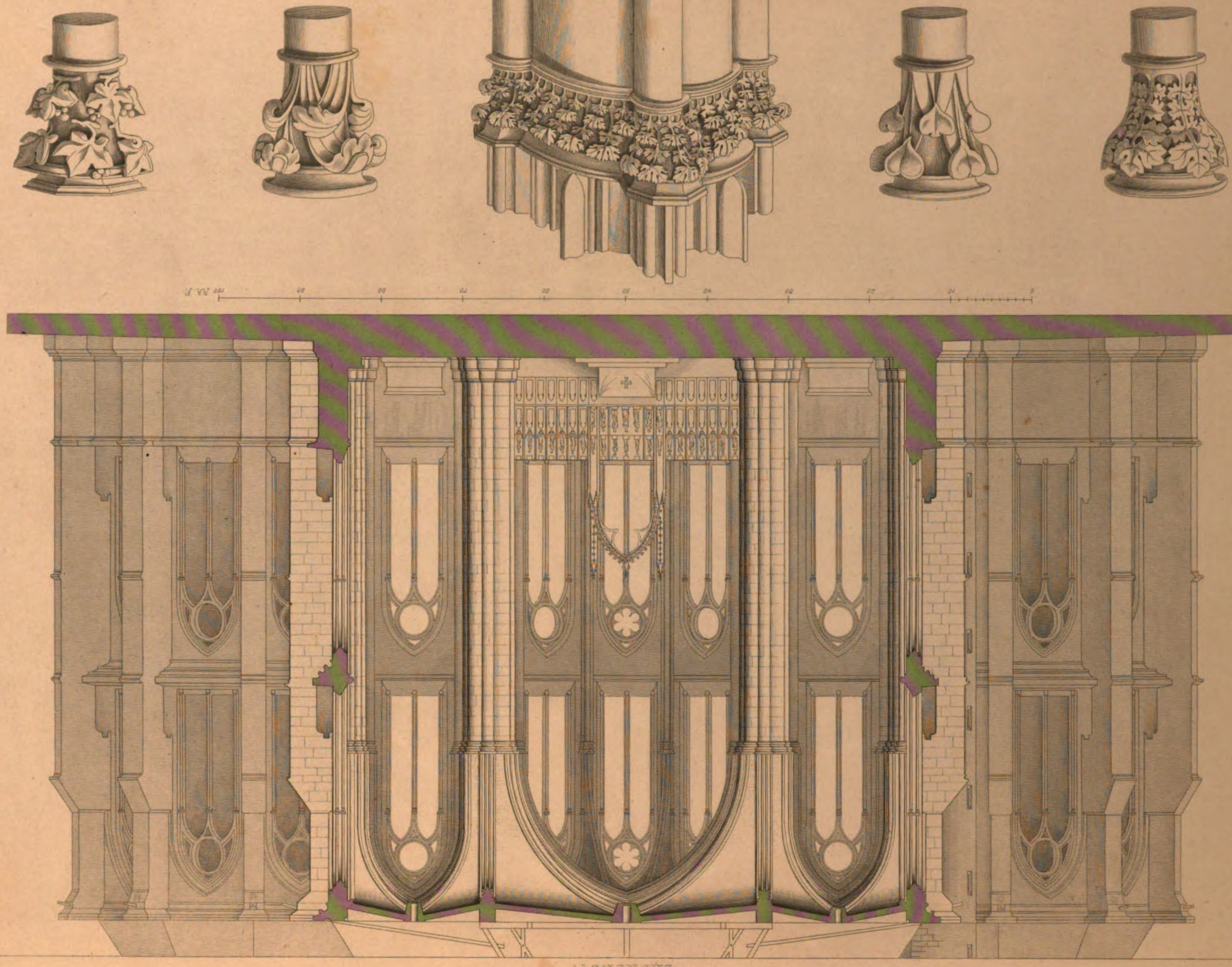
ÉGLISE STE.-ÉLISABETH DE MARBOURG.

ST. ELIZABETH'S CHURCH, MARBURG.

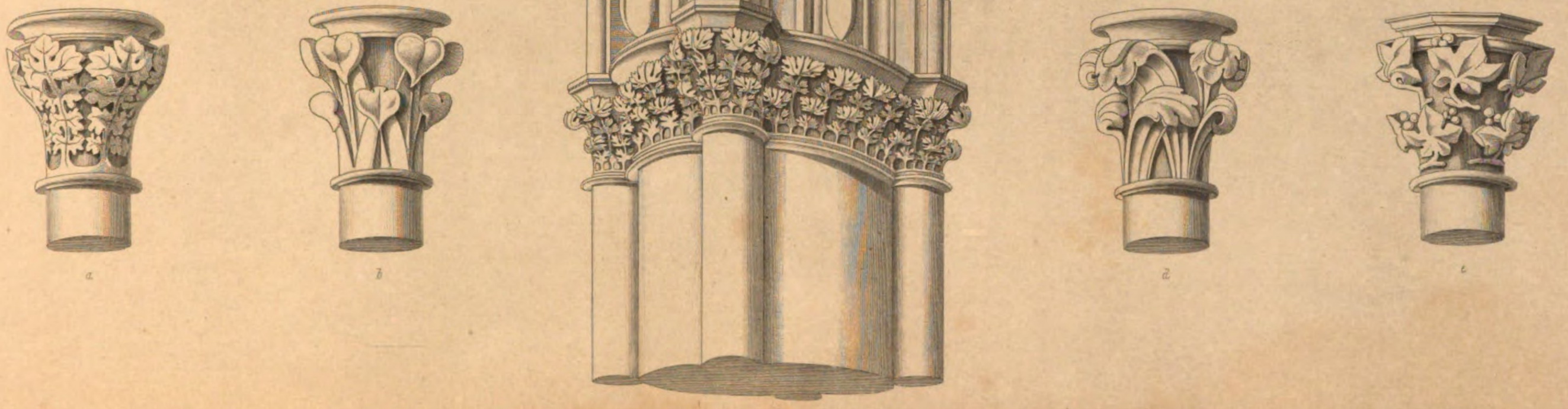
ÉGLISE STE-ÉLISABETH DE MARBOURG.

ST. ELIZABETH'S CHURCH, MARBURG.

S. ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG.



BAUKUNST.



a b c d e

J. Poppel gest.

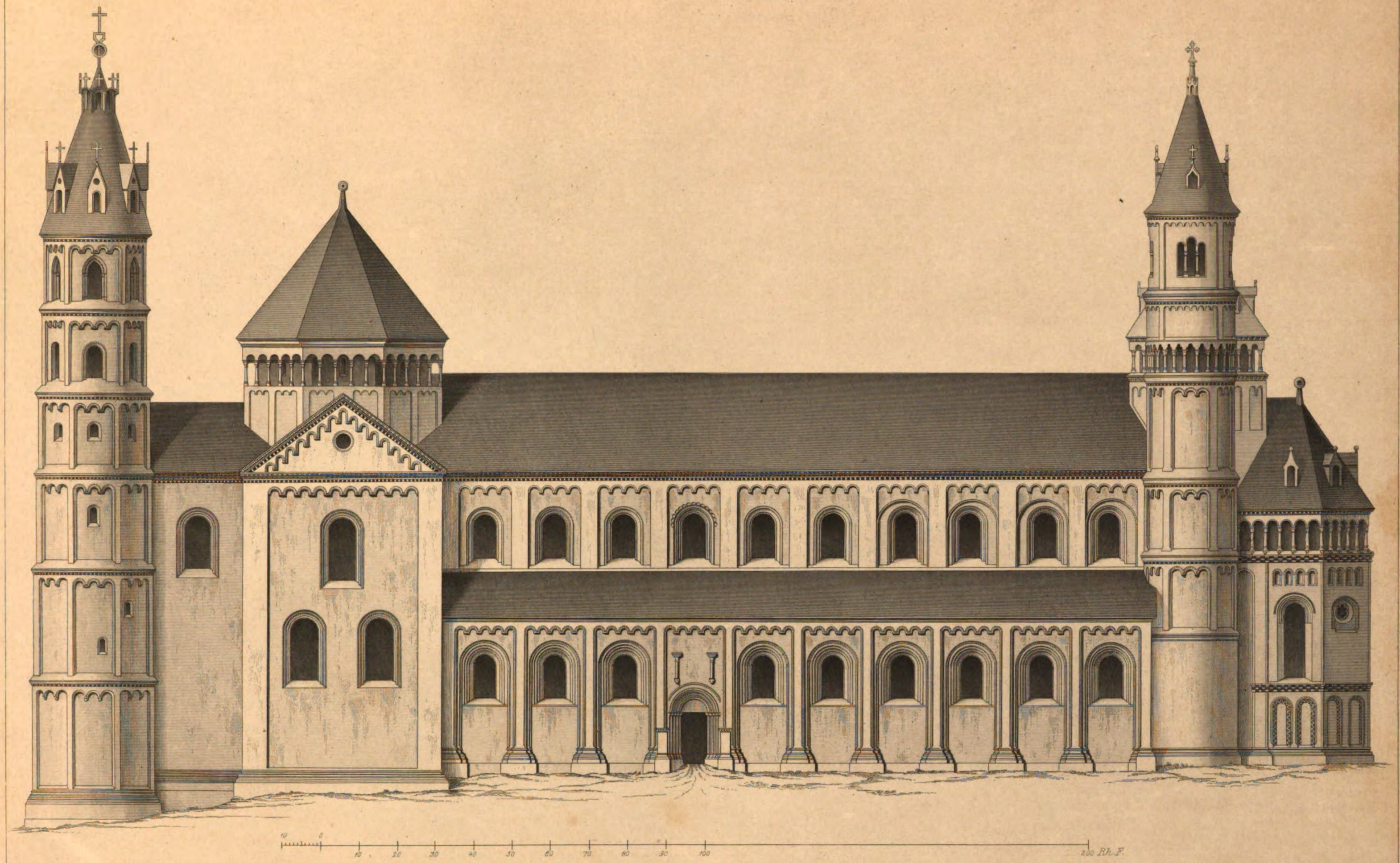
S. ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG.

ÉGLISE STE.-ÉLISABETH DE MARBOURG.

3.

T. O. Weigel. Leipzig

ST. ELIZABETH'S CHURCH, MARBURG.



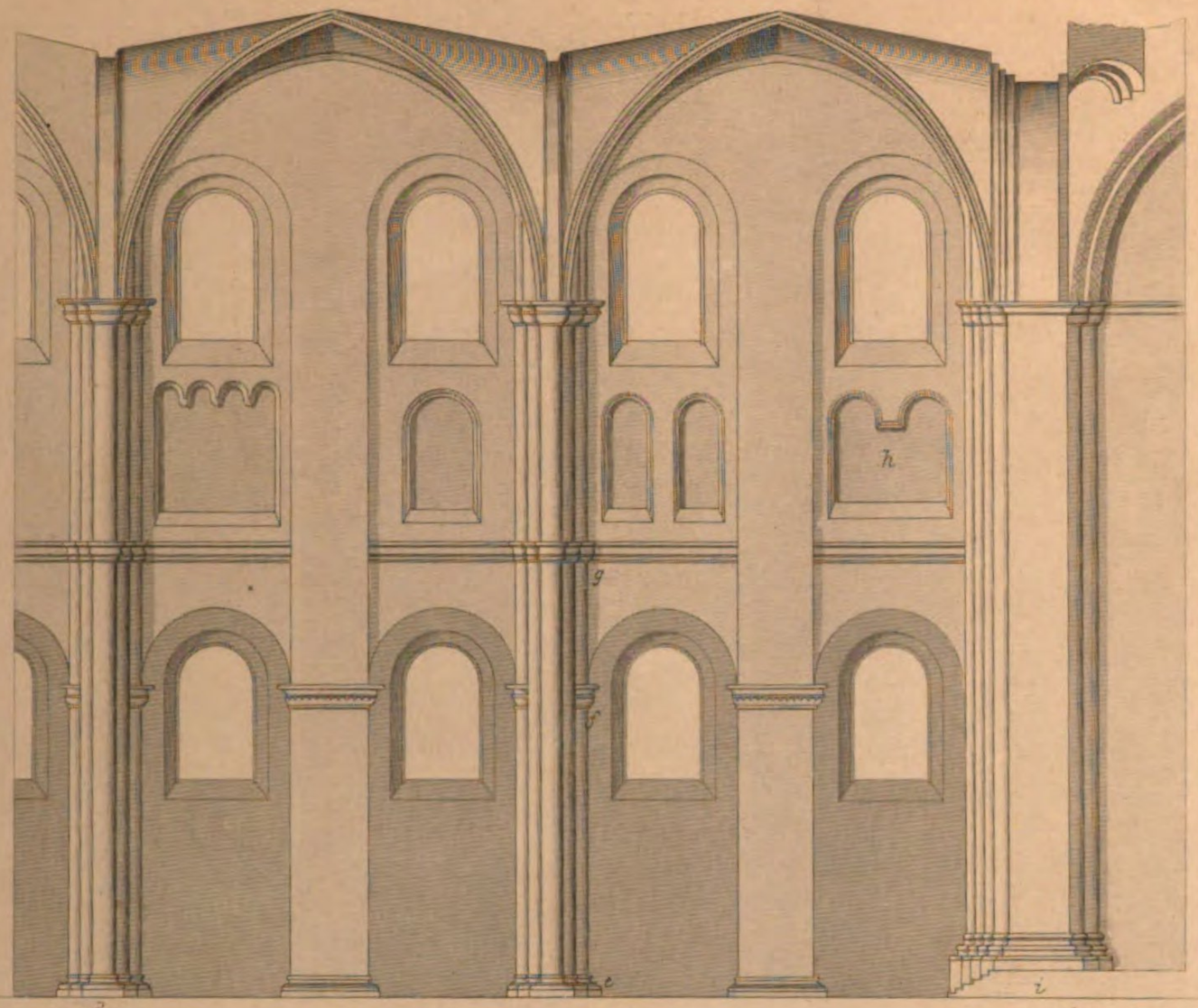
J. Poppel. gest.

DOM ZU WORMS.

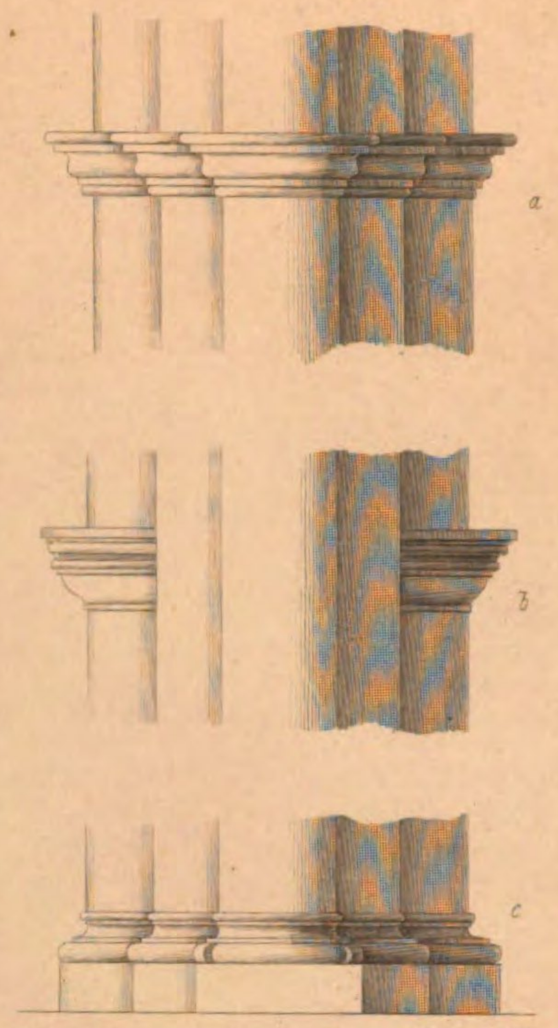
CATHÉDRALE DE WORMS. 1. WORMS CATHEDRAL.

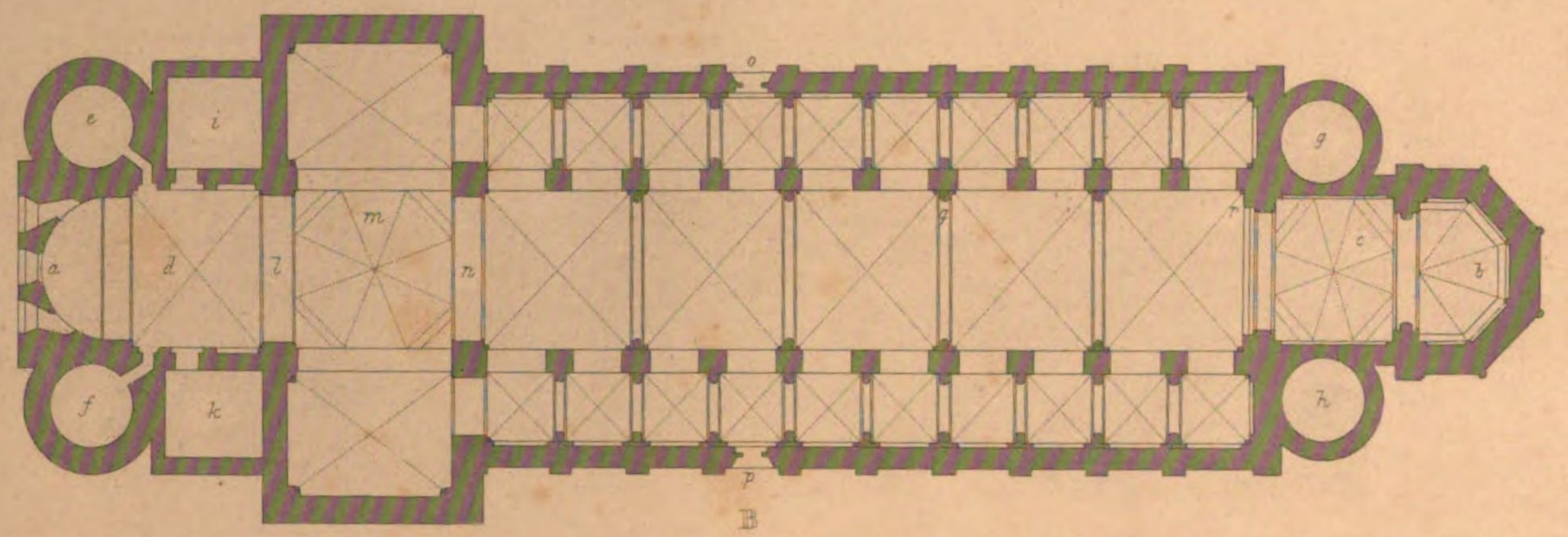
1 1

T. O. Weigel, Leipzig.



A





B

J. Poppel. gez.

DOM ZU WORMS.

CATHÉDRALE DE WORMS. 2.

WORMS CATHEDRAL. 2.

T. O. Weigel. Leipzig.

J. Beppel. gez.

ÉGLISE ST. PAUL DE WORMS.

S. PAUL IN WORMS.

ST. PAUL'S CHURCH, WORMS.

T. O. Weigel. Leipzig.

DIE KIRCHE ZU GELNHAUSEN.

ÉGLISE PAROCHIALE DE GELNHAUSEN.

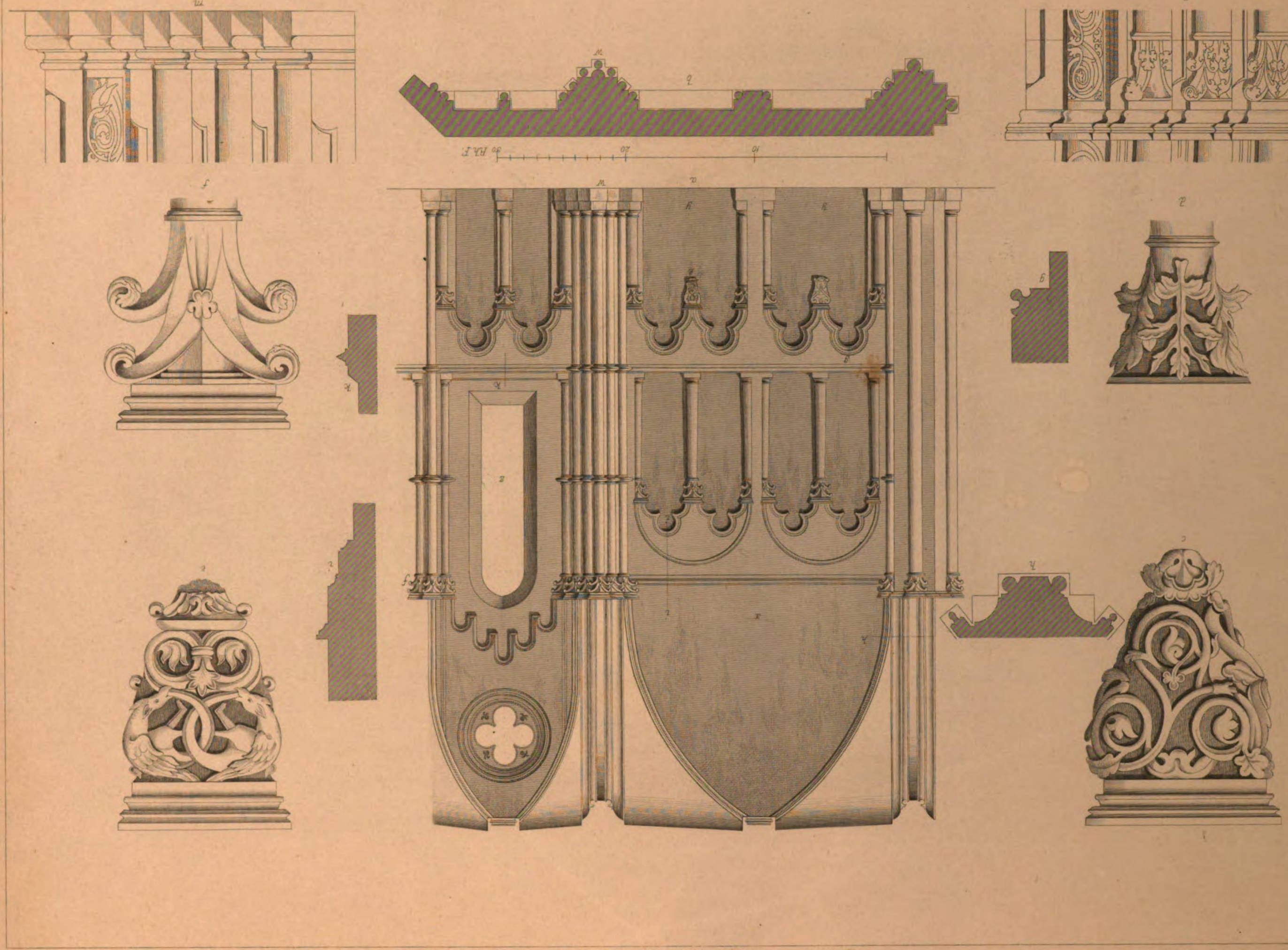
1.

PARISH CHURCH, GELNHAUSEN.

1.

DIE KIRCHE ZU GELNHAUSEN.

J. Poppel gezt. T.O. Weigel. Leipzig



HALFURNST.

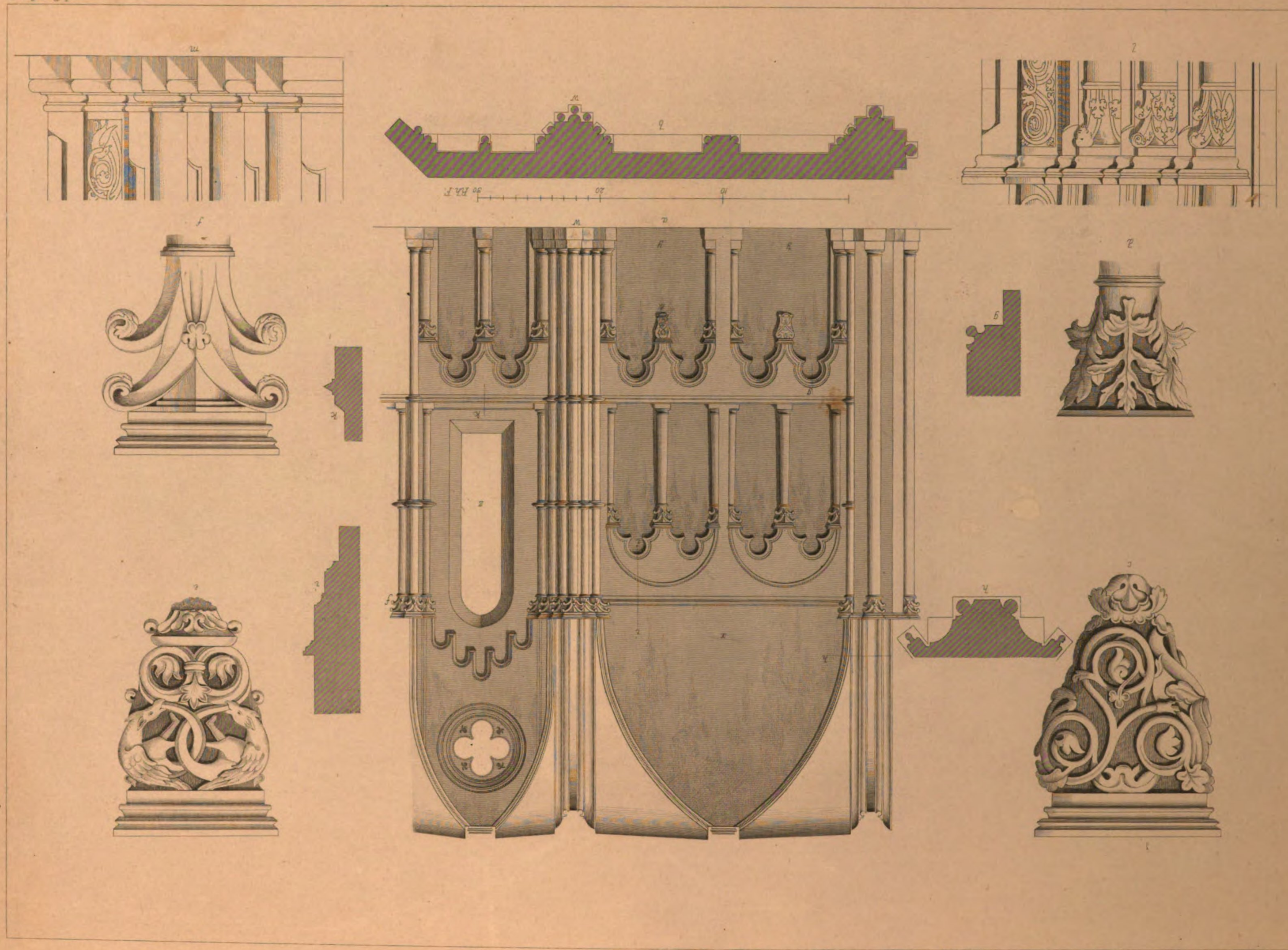
ÉGLISE PAROCHIALE DE GELNHAUSEN.

DIE KIRCHE ZU GELNHAUSEN.

PARISH CHURCH, GELNHAUSEN.

T.O. Weigel, Leipzig

J. Poppel gez.



J. Poppel gest.

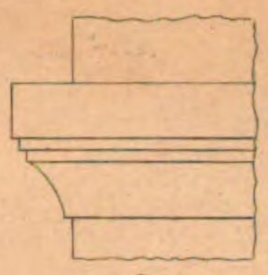
DIE KIRCHE ZU GERNRODE.

ÉGLISE DE GERNRODE. 1.

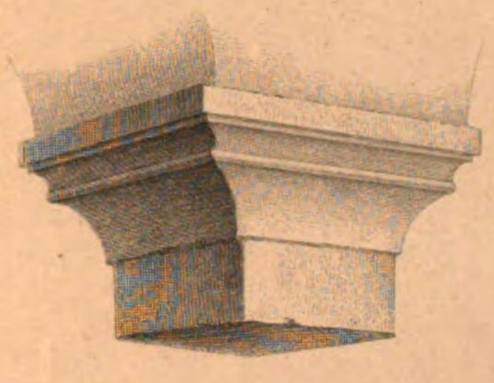
1.

GERNRODE CHURCH. 1.

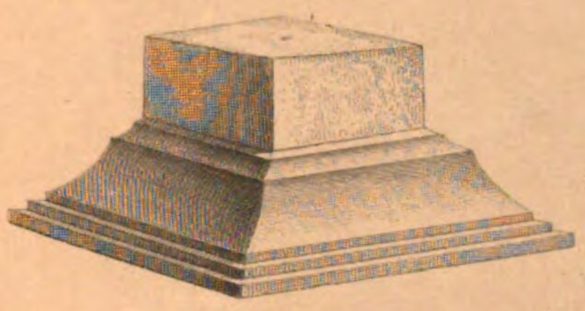
T. O. Weigel. Leipzig.

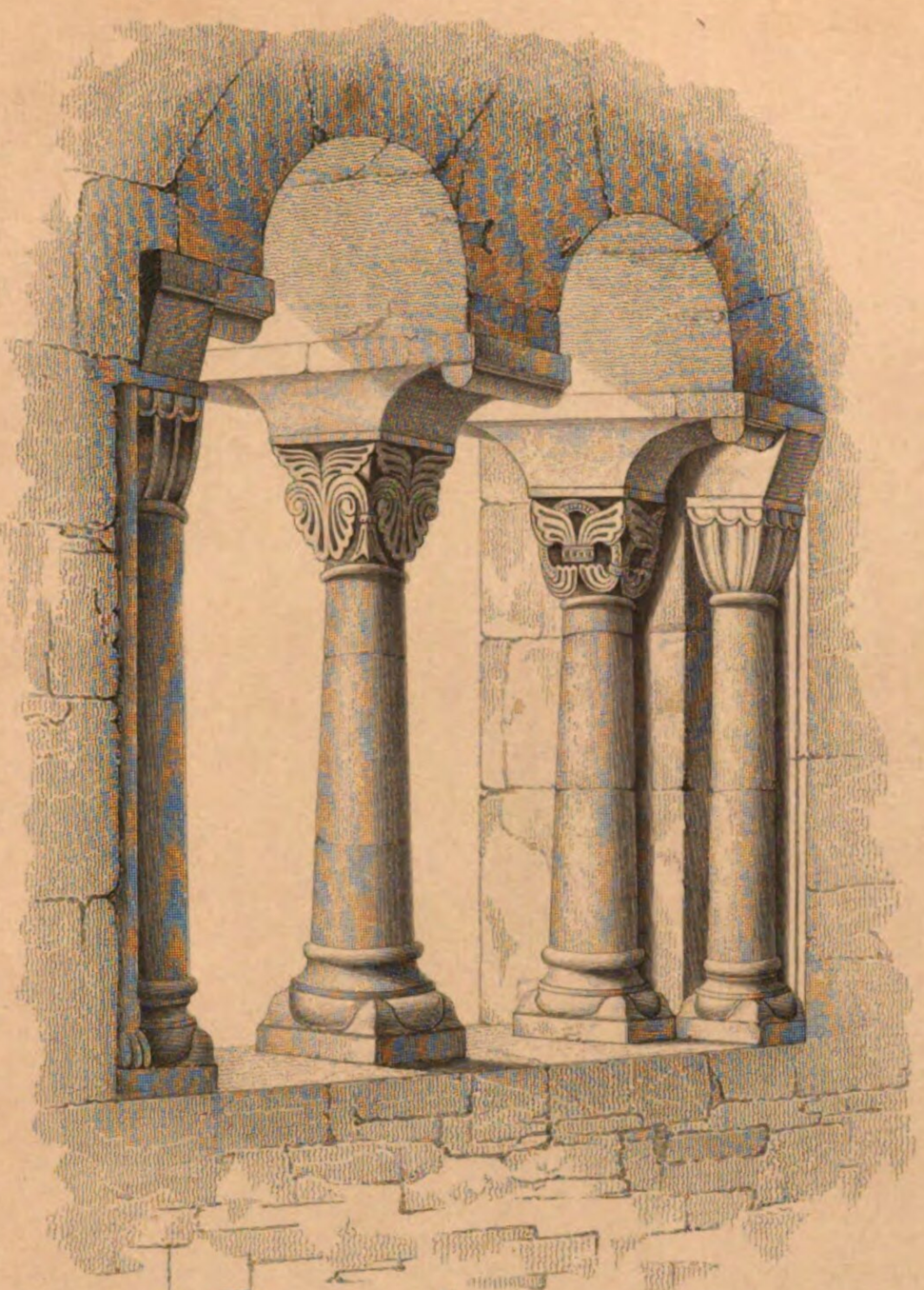


a

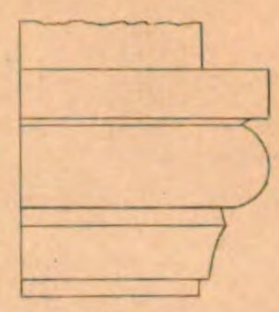


C

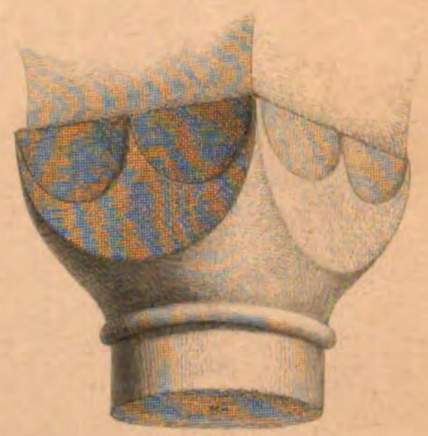




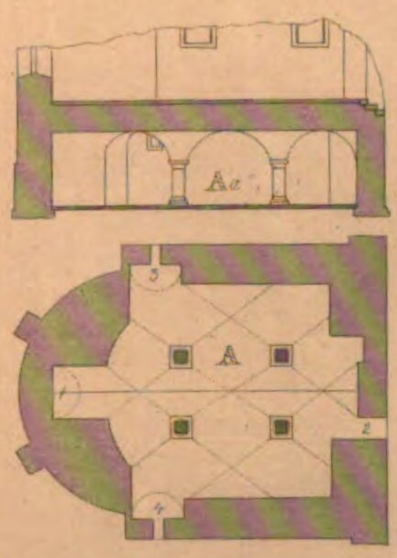
E

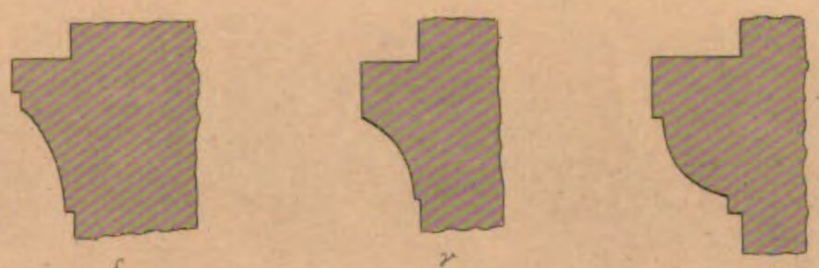


β

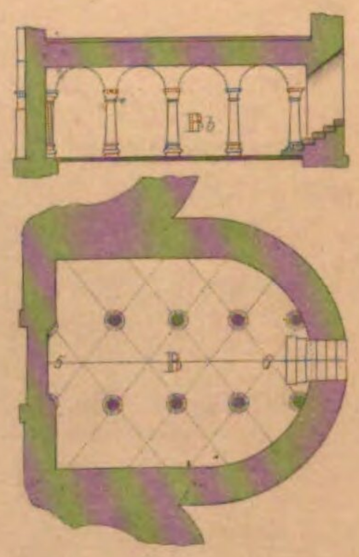


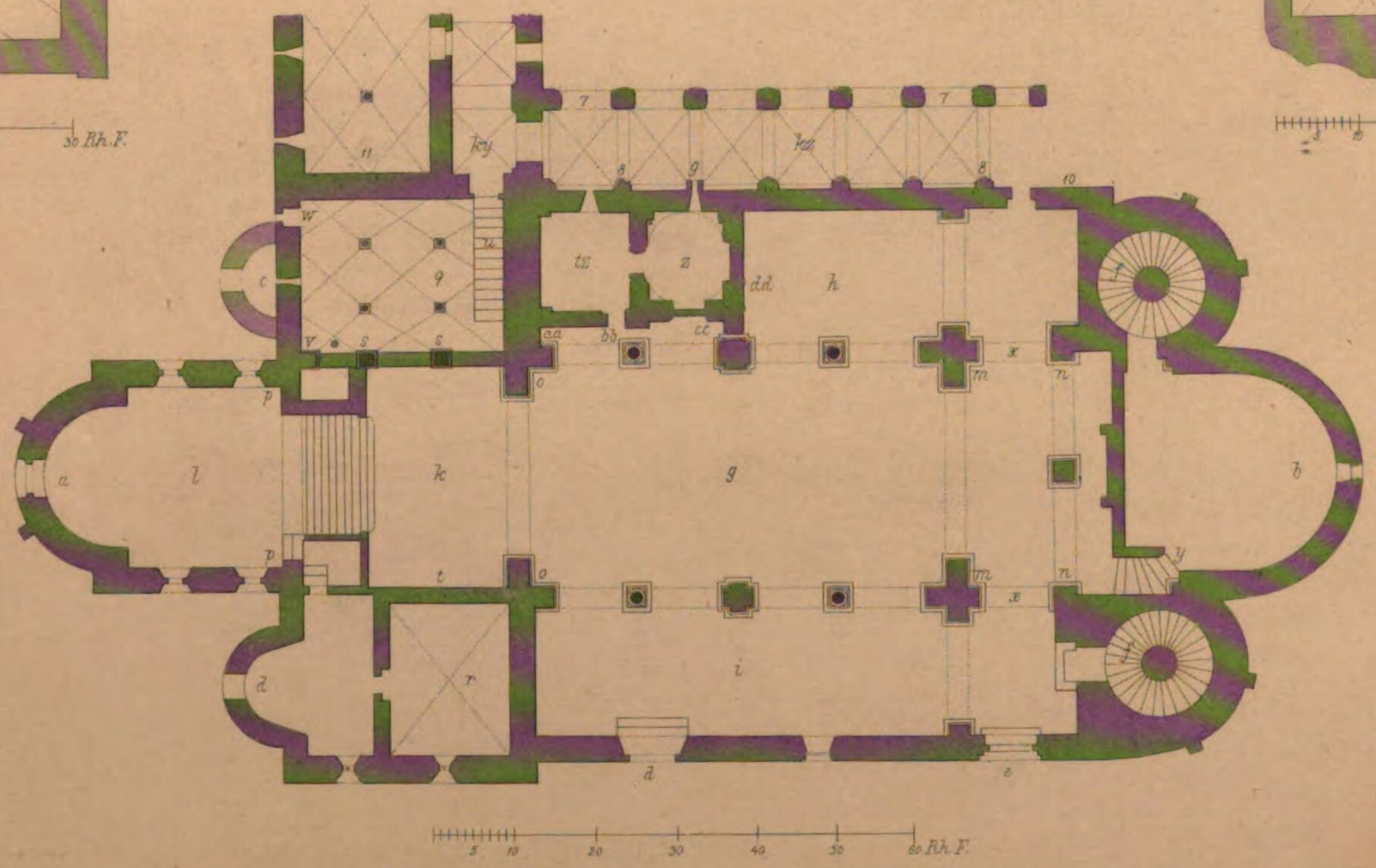
D





ζ γ δ



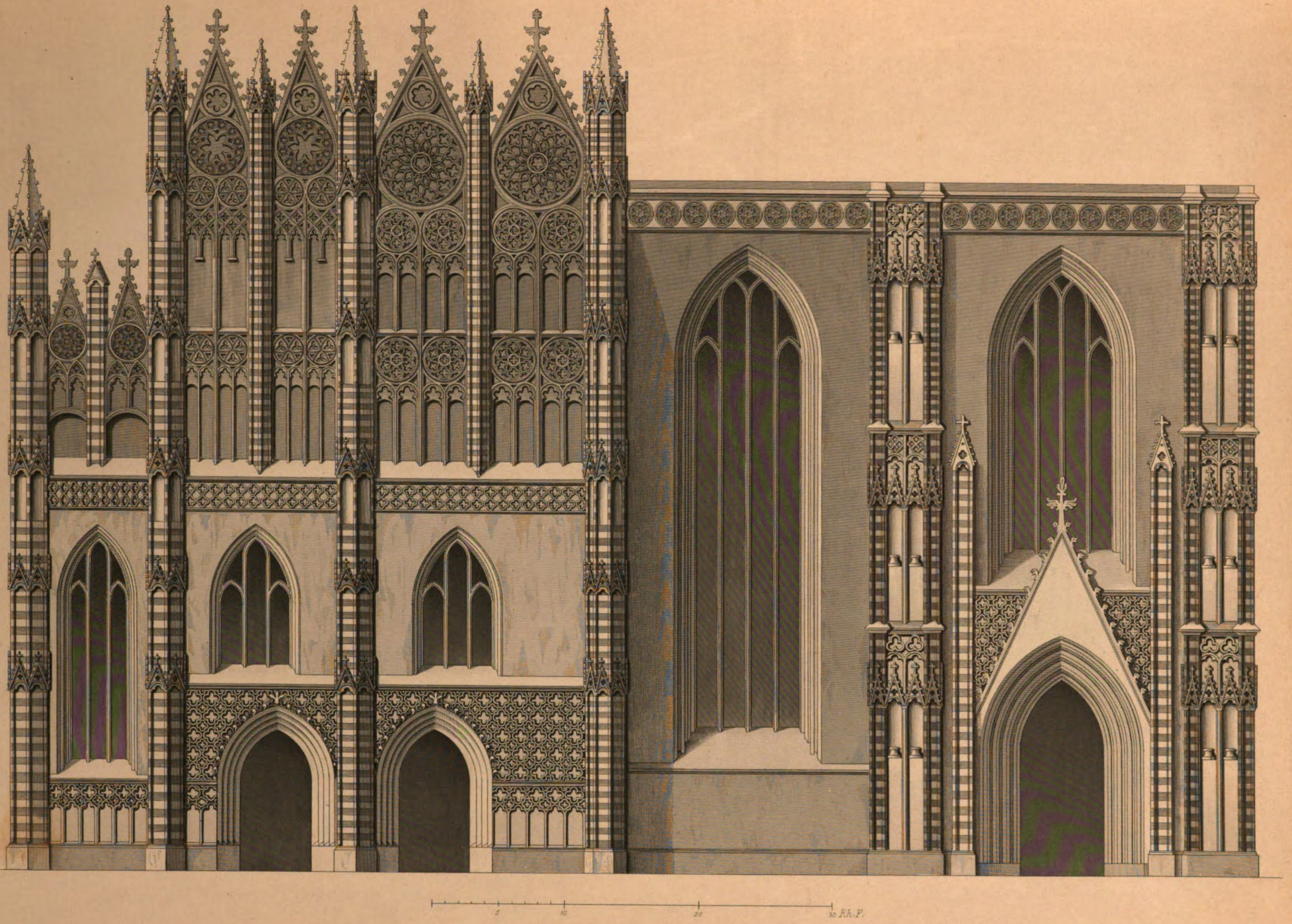


J. Poppel gest.

DIE KIRCHE ZU GERNRODE

ÉGLISE DE GERNRODE. 2. GERNRODE CHURCH. 2.

T. O. Weigel Leipzig



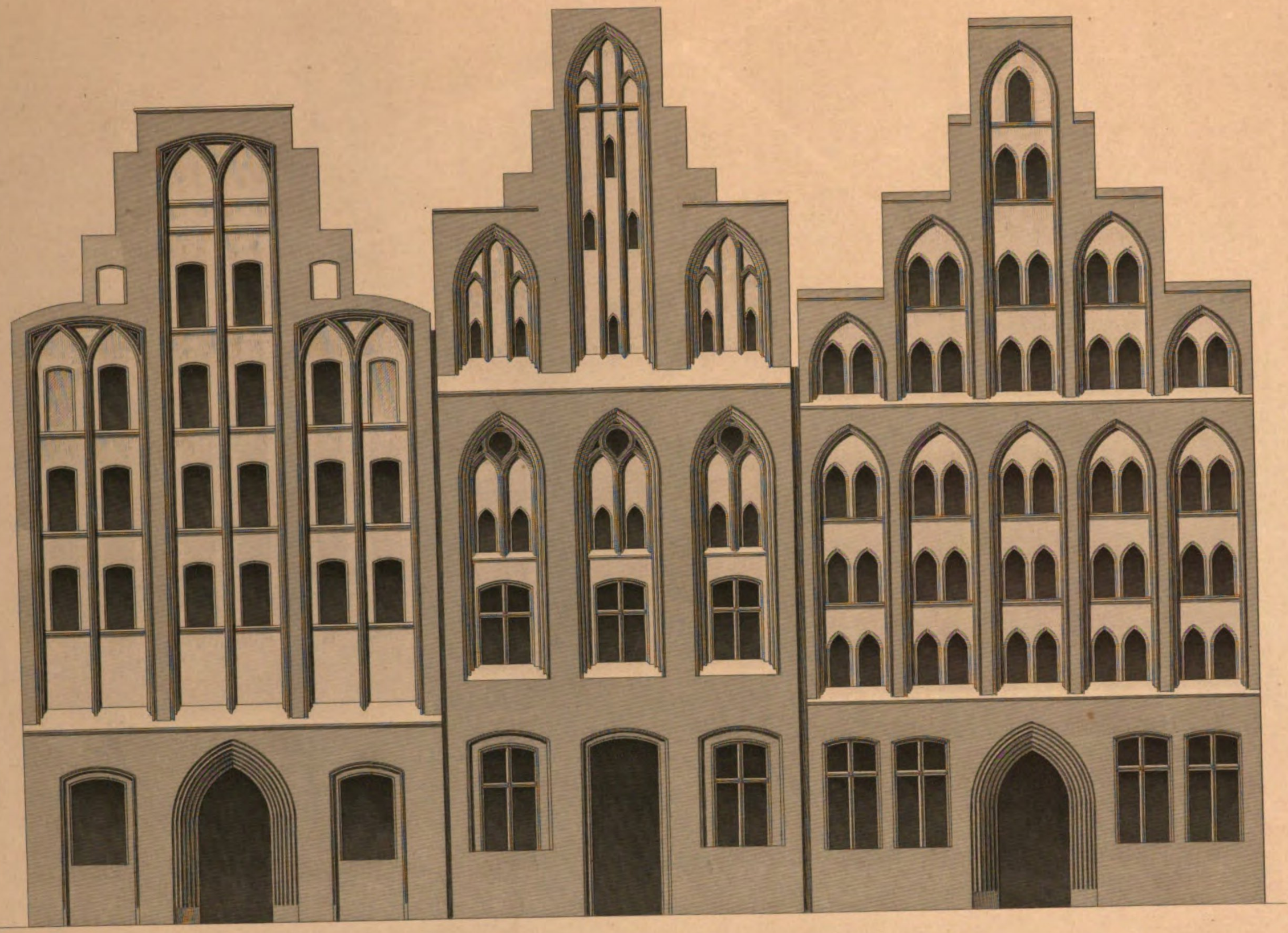
J. Poppel gest.

DIE ST. KATHARINENKIRCHE ZU BRANDENBURG.

ÉGLISE STE. CATHERINE DE BRANDEBOURG.

ST. CATHERINE'S CHURCH, BRANDENBURG.

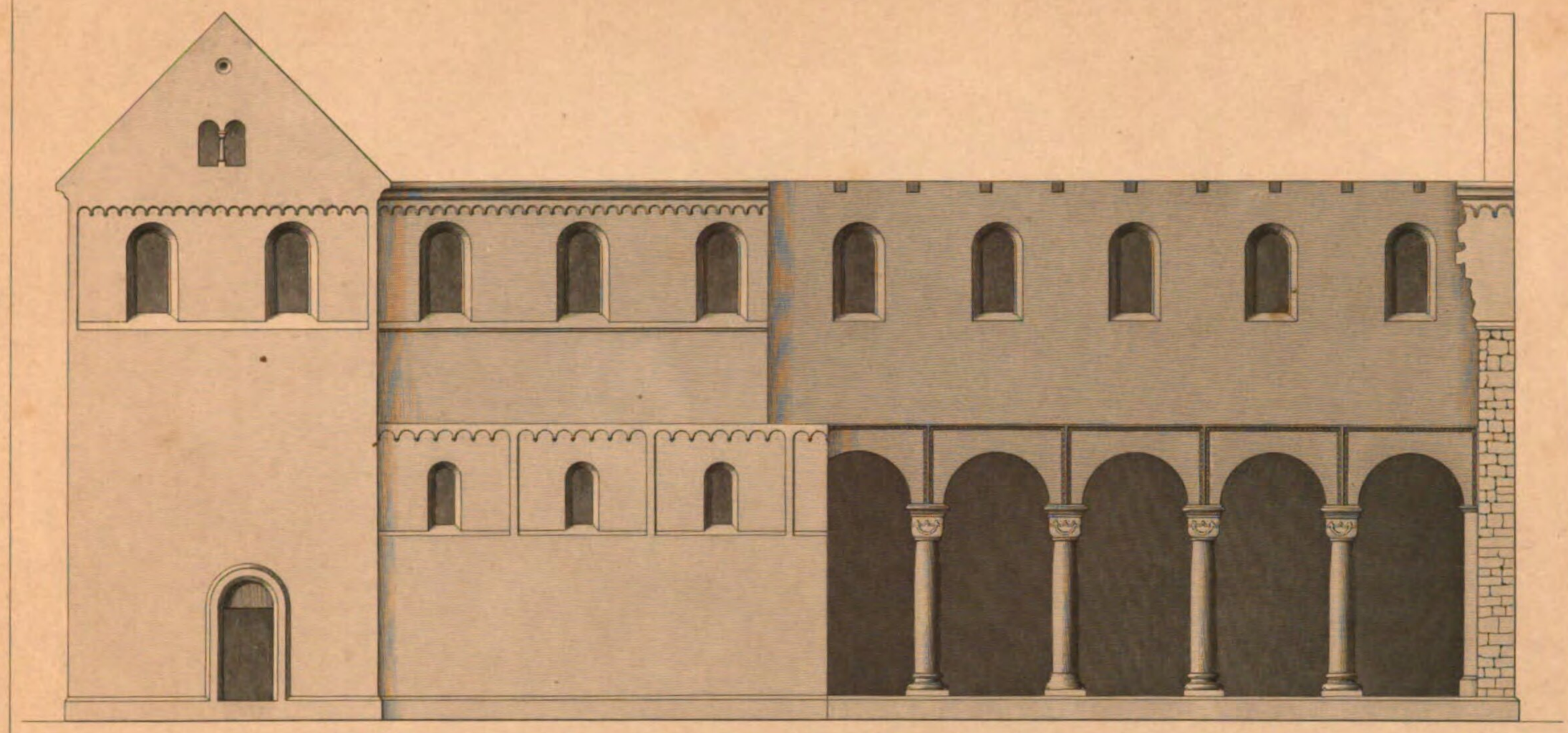
T. O. Weigel, Leipzig



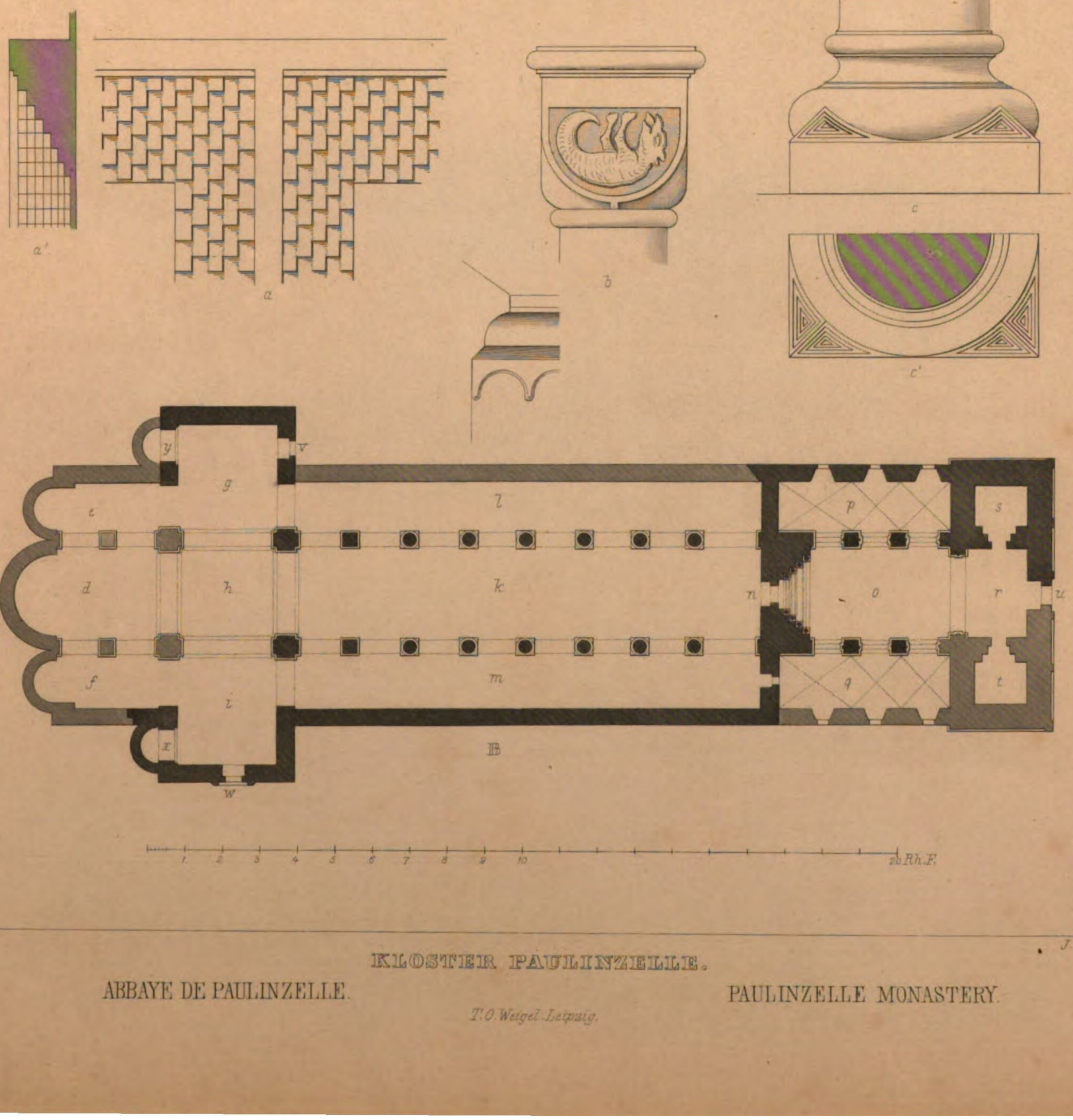
J. Poppel gest.

MAISONS À ELBING. **WOHNHÄUSER IN ELBING.** HOUSES AT ELBING.

T. O. Weigel. Leipzig.



A



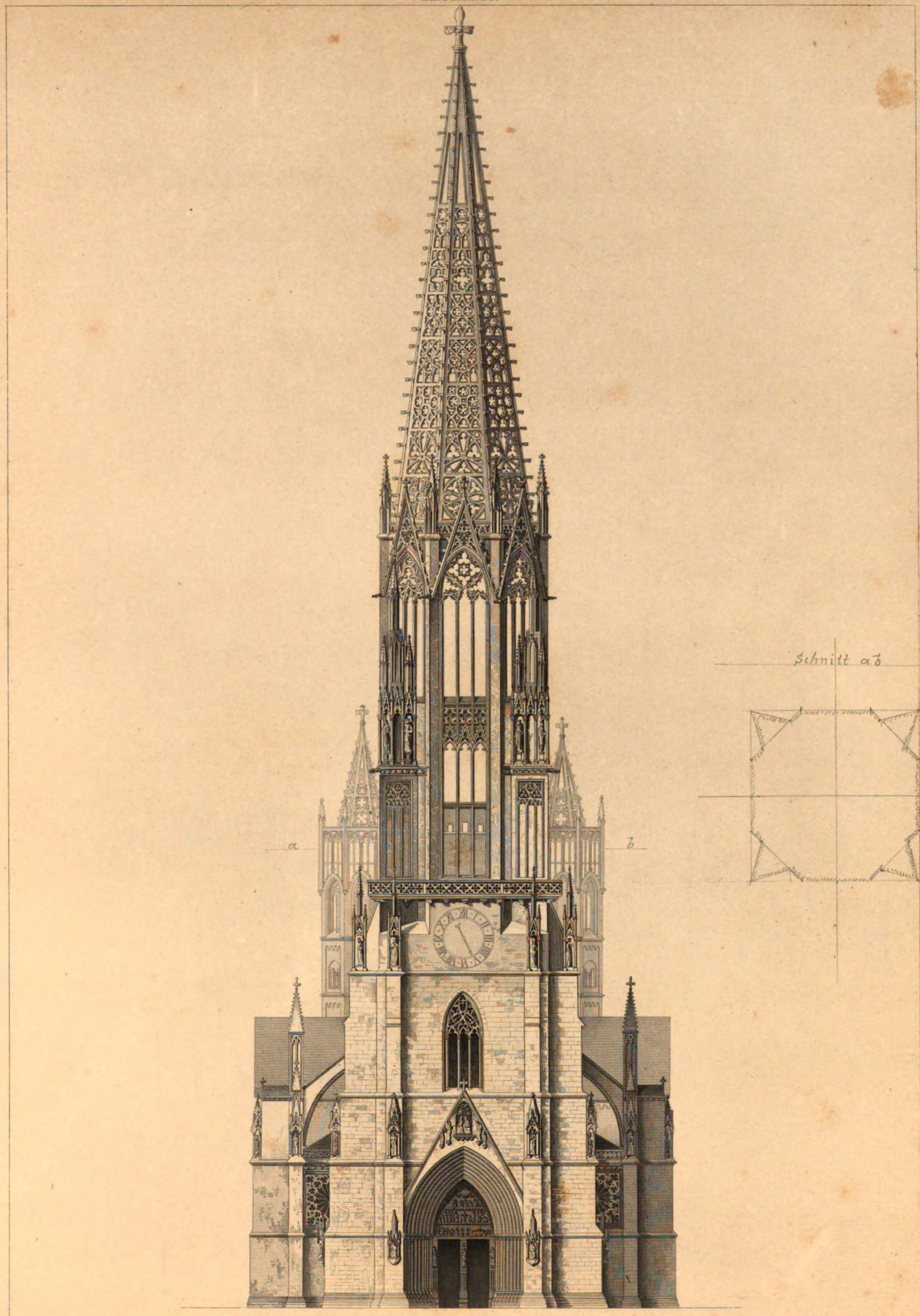
B

J. Poppel gest.

KLOSTER PAULINZELLE.

ABBAYE DE PAULINZELLE. PAULINZELLE MONASTERY.

T.O. Weigel. Leipzig.

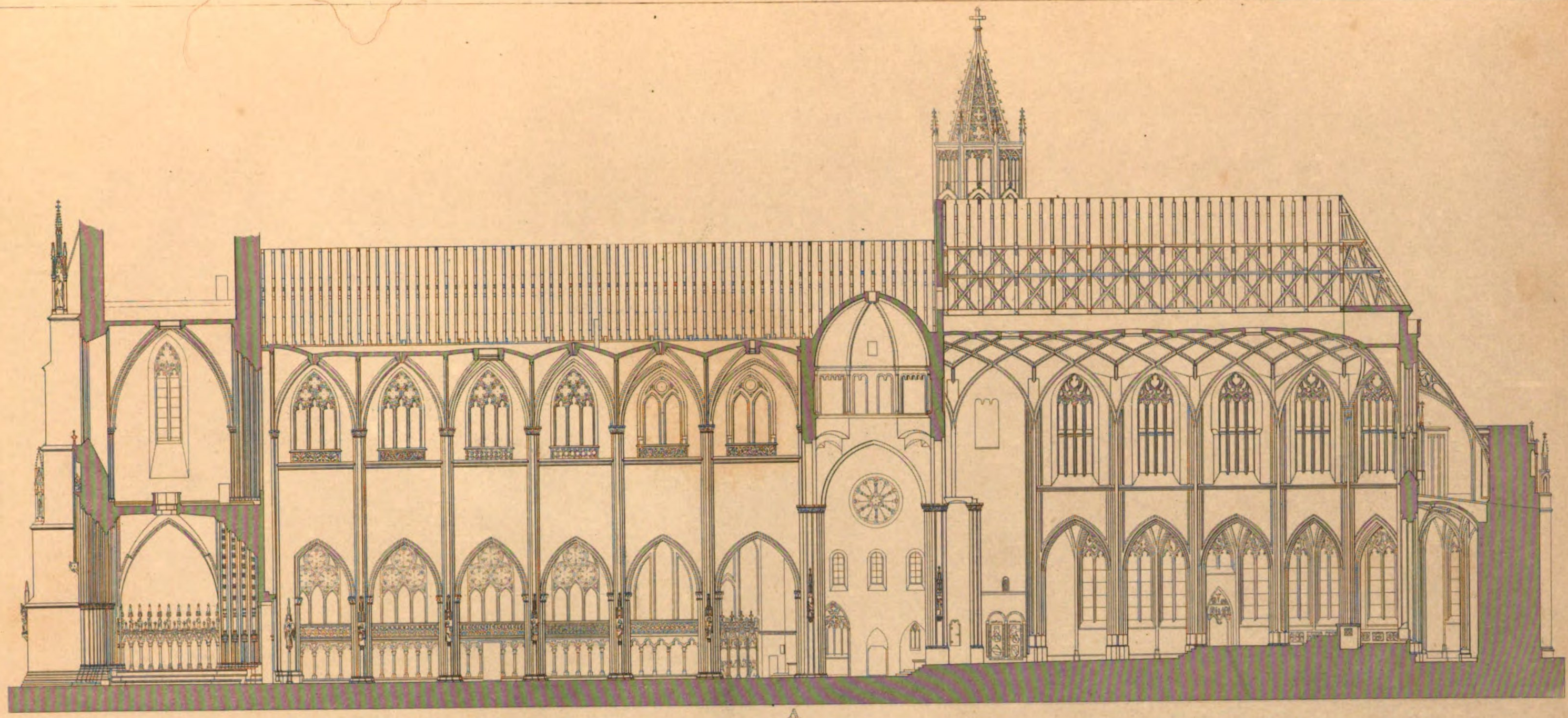


J. Bonnet gez.

DAS MÜNSTER IN FREIBURG I. B.

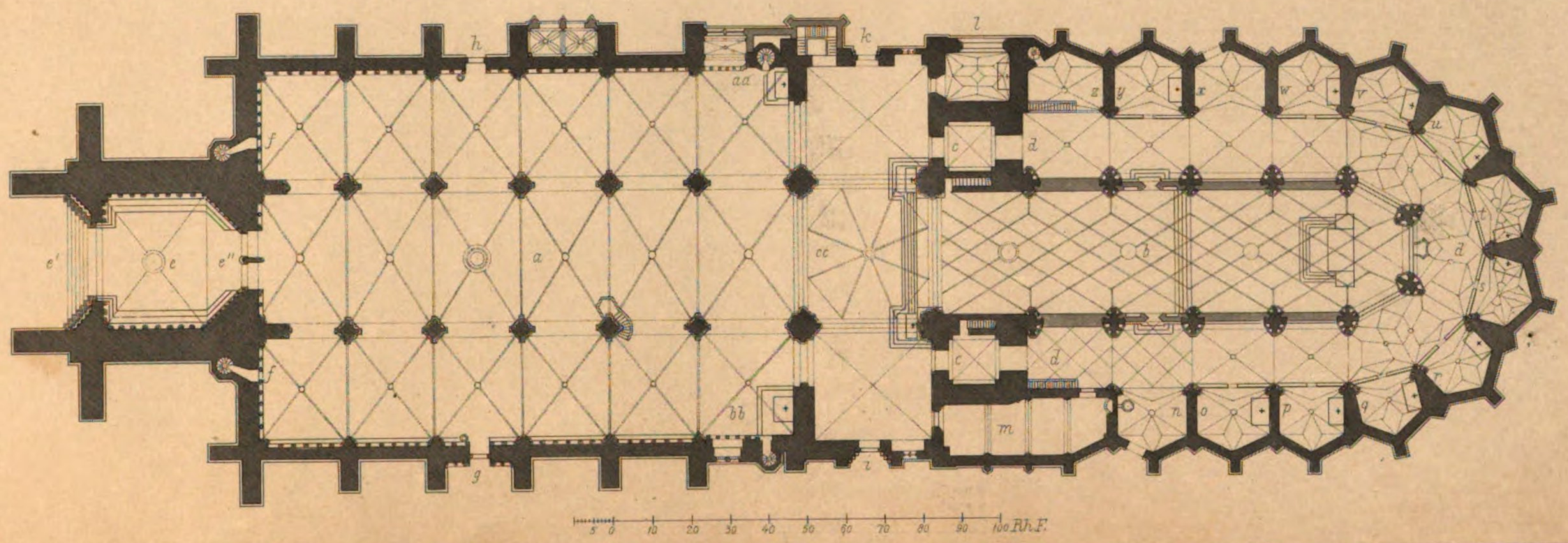
CATHÉDRALE DE FRIBOURG. FREIBURG CATHEDRAL.

T. O. Weigel. Leipzig.



A

5 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 150 200 Rh.F.



5 0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Rh.F.

J. Poppel gest.

CATHÉDRALE DE FRIBOURG. **DAS MÜNSTER IN FREIBURG I. B.** FREIBURG CATHEDRAL.

Böttger photogr. J. Poppel u. R. Petzsch gest.

DIE BAYERISCHE RUHMESHALLE IN MÜNCHEN

1.

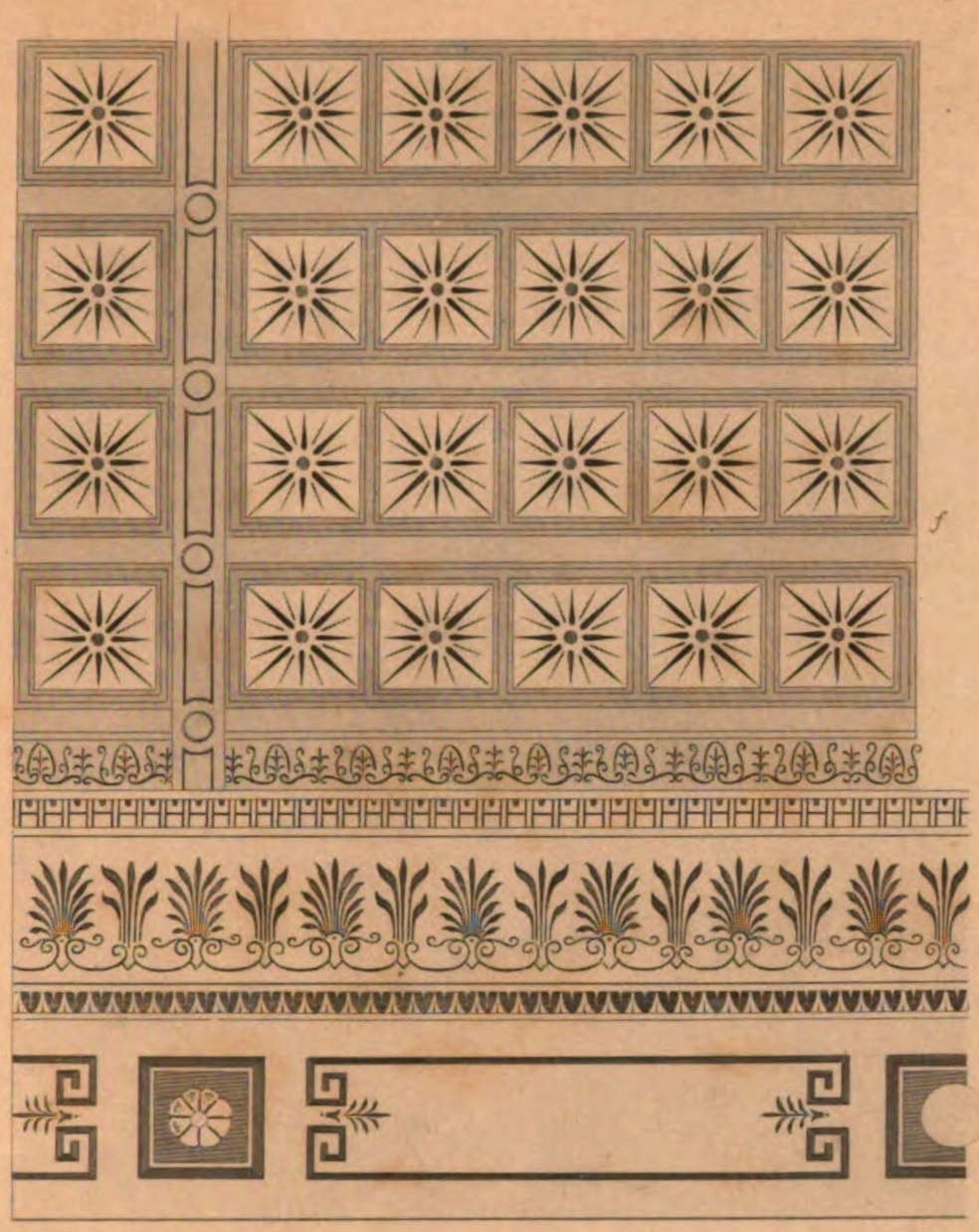
TEMPLE DE LA GLOIRE près Munich.

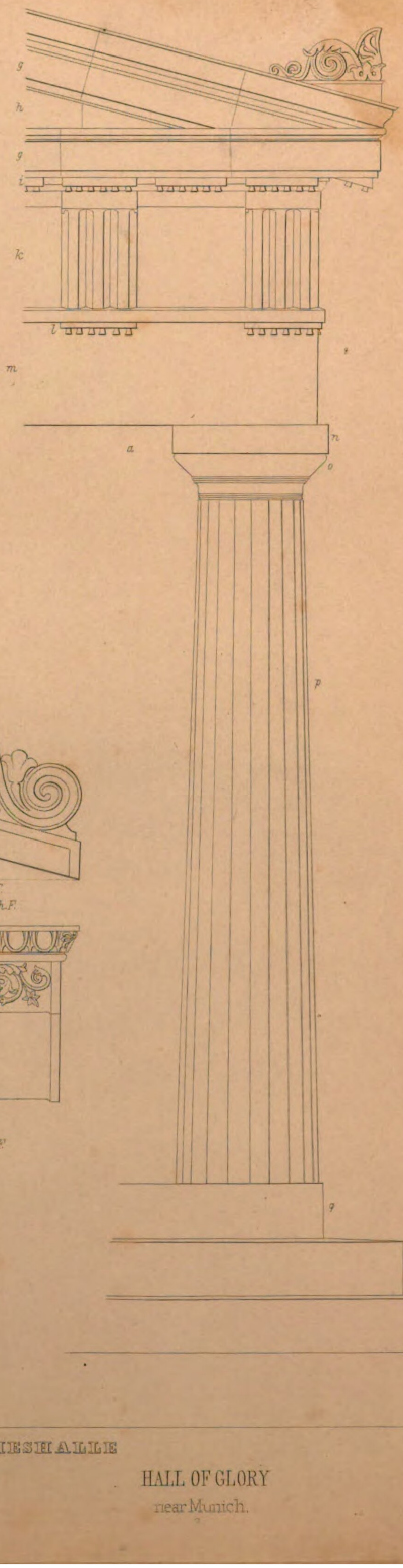
1

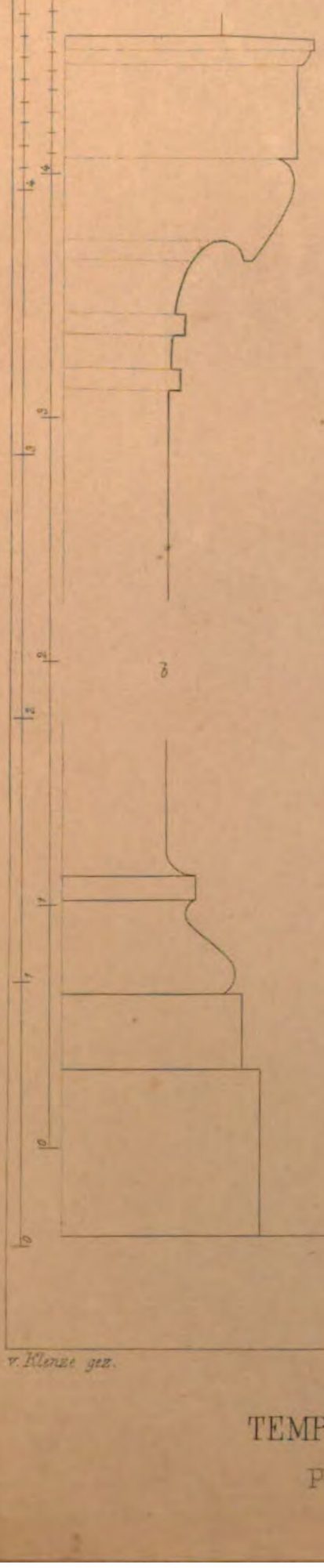
HALL OF GLORY near Munich.

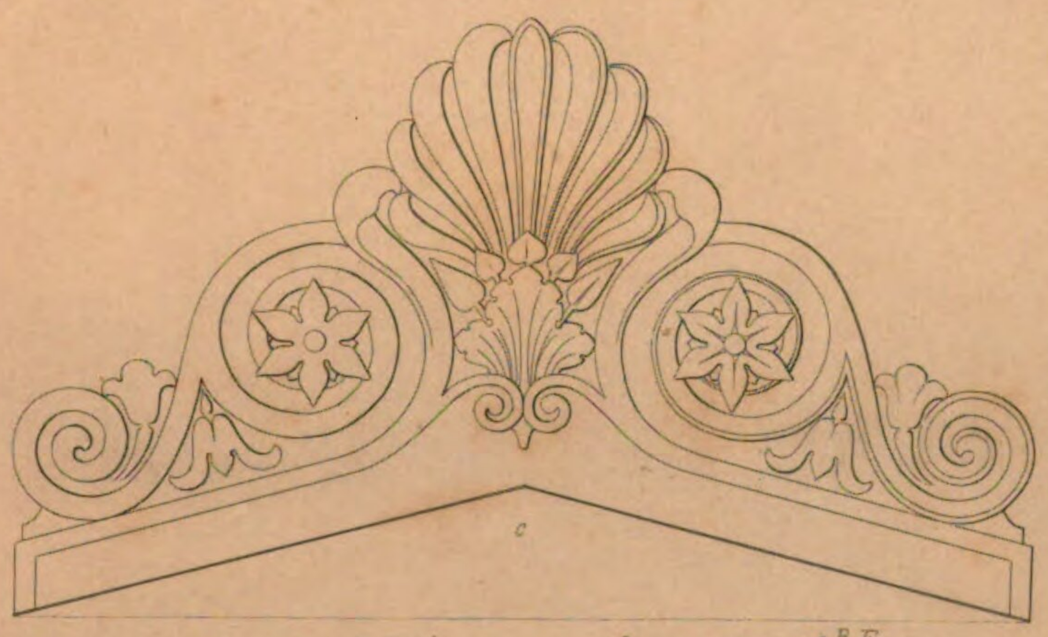
1

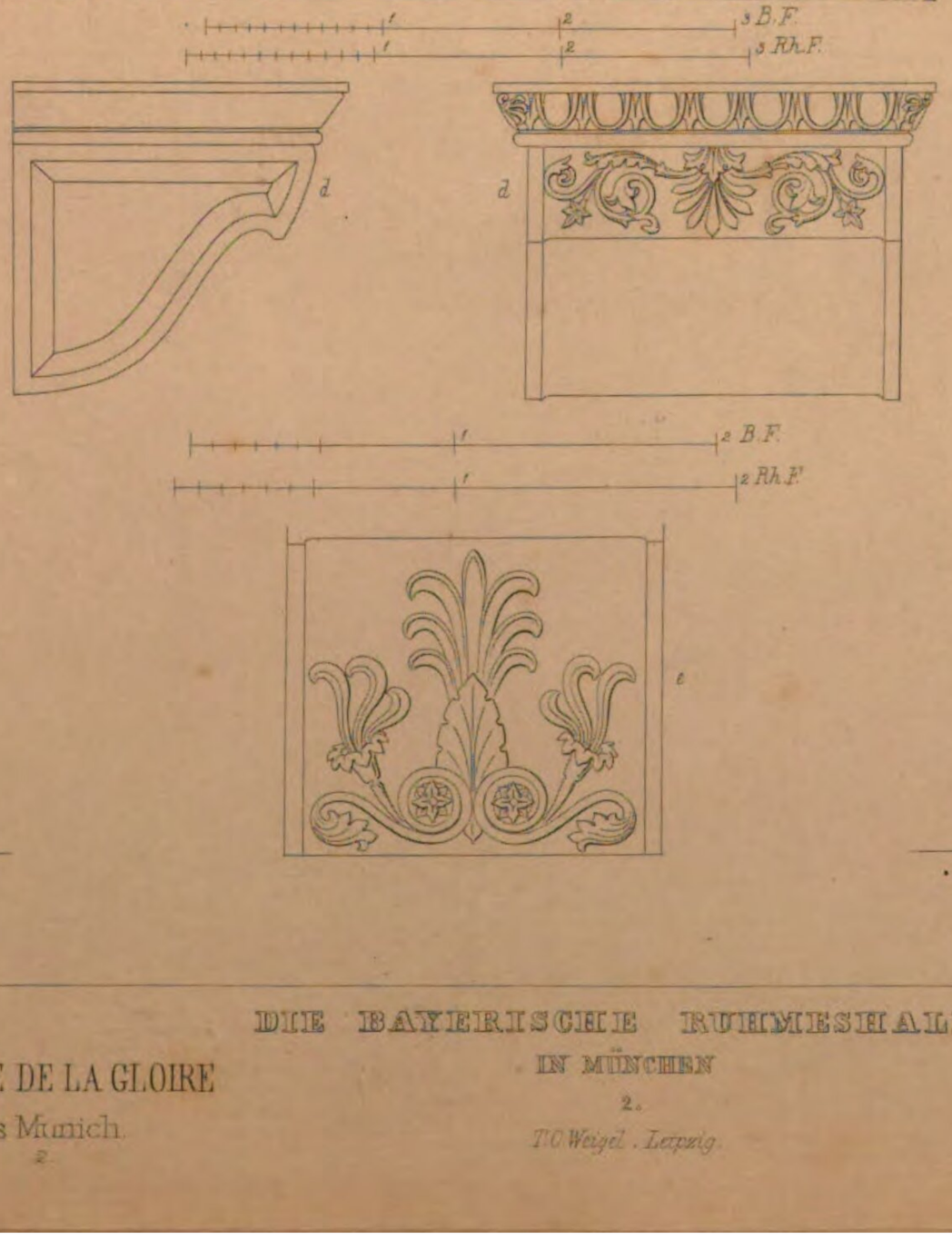
T. O. Weigel. Leipzig.











v. Klenze gez. Poppel gestochen.

DIE BAYERISCHE RUHMESHALLE
IN MÜNCHEN
2.

TEMPLE DE LA GLOIRE
près Munich.
2.

T.O. Weigel . Leipzig.

HALL OF GLORY
near Munich.
2.

ZWEITE ABTHEILUNG.

BILDNEREI.

BUDGET

DIE KREUZIGUNG
ELFENBEINRELIEF AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Original-Grösse.

Der Bamberger Domschatz hat eine beträchtliche Anzahl der für die deutsche Kunstgeschichte wichtigsten Denkmale aufbewahrt, davon der grössere und bedeutungsvollere Theil in die königl. Hof- und Staatsbibliothek nach München gekommen ist. Zu letzterem gehört auch ein Missale unter No. 40 im fünften Pulte des Cimeliensaales aufgestellt, geschrieben um das J. 1014, mit Gemälden, wovon das erste die Krönung Heinrichs II., das zweite die Huldigung der Völker, das dritte Gregorius den Gr., das vierte die Kreuzigung, das fünfte die Auferstehung, das sechste die segnende Hand Gottes und das letzte Christus als Lamm vorstellt. Auf dem obern Deckel ist ein Elfenbeinrelief angebracht von 8½ Z. Höhe und 6 Z. Breite, davon wir hier die Abbildung in gleicher Grösse geben und das, wie es das vollendetste der gleichzeitigen Bildwerke aus dem Domschatz ist, auch zu den vorzüglichsten Kunstdenkmalen einer so frühen Zeit überhaupt gehört und für die unter und für Kaiser Heinrich thätigen Künstler das glänzendste Zeugniss ablegt. Ja man wäre wohl versucht den Ursprung desselben in ein anderes Land und wenigstens in eine andere Zeit zu verlegen, wenn es nur möglich wäre. Allein der Styl, in welchem in Byzanz gearbeitet wurde und allein gearbeitet werden durfte, weicht so entschieden von unserm Bildwerk ab, dass an byzantinische Herkunft nicht zu denken ist. In Italien stand die Kunstübung im elften, ja im zwölften Jahrhundert noch so tief, dass eine Tafel wie die vorliegende dort von einem Eingeborenen unter keiner Voraussetzung zu Stande zu bringen war. Andere Länder hatten noch weniger entwickelte Kunstkräfte; und kein Styl einer späteren Zeit entspricht demjenigen, in welchem unser Elfenbeinrelief ausgeführt ist, und in welchem eine ganz eigenthümliche Vereinigung von freier Regung und strenger Gebundenheit, Studium der Natur und Erinnerung an die Antike die Grundlage bildet.

Die Composition des Reliefs steht in sichtlicher Uebereinstimmung mit einem andern gleichzeitigen Elfenbeinschnitzwerk, von welchem wir im ersten Bande (Abtheilung „Bildnerei“ p. 9) eine Abbildung gegeben, nur dass hier die Conception ungleich einfacher und klarer, die Darstellung viel grossartiger ist.

Inhalt. Wir sehen Christus am Kreuz; von der einen Seite wird ihm der Ysop gereicht zur täuschenden Stärkung, von der andern die Lanze in die Seite gestossen. Zum letzten Abschied hebt die Mutter die Hand nach ihm empor, und Johannes presst schmerzvoll das Gesicht in seine Hand. Eine Schlange windet sich um den Fuss des Kreuzes (der Kopf

ist abgebrochen und auch in der Zeichnung nicht ergänzt). Neben den Kreuzesarmen erscheinen die Sinnbilder von Sonne und Mond in Gestalt eines männlichen und eines weiblichen Kopfes. Ueber jedem derselben sehen drei kleine Köpfe von ungeflügelten Engeln aus Wolken hervor.

Unterhalb der neben dem Kreuz auf Erdvorsprüngen stehenden Figuren sieht man an jeder Seite zwei menschliche Gestalten, die dankend Hände und Blicke zu dem Gekreuzigten erheben. Sie sind bis auf die Köpfe und theilweis die Hände ganz in Tücher gehüllt und heben sich aus offenen Kisten empor. Es ist nicht schwer, in ihnen Todte zu erkennen, die aus ihren Gräbern auferstehen, und für diese Auferstehung dem Gekreuzigten danken. Daran schliesst sich weiter unten eine neue Darstellung: die drei Marien, die mit Salbgefässen zum Grabe Christi wallfahrten, von einem Engel aber, welcher vor dem offenen Eingang sitzt, die Versicherung erhalten, er sei nicht mehr da, er sei auferstanden; sie möchten nur selbst nachsehen. Was um so leichter zu bewerkstelligen war, da die Wächter am Grabe fest eingeschlafen.

Bedeutung. Man hat also nicht die Schilderung eines Vorganges vor sich, sondern die Darstellung einer christlich theologischen, weitreichenden Betrachtung des Kreuzestodes Christi. Nicht der Tod, und nicht das Leiden des Erlösers ist es, woran der Künstler uns erinnern will; keines von beiden ist wahrzunehmen, und fest und aufrecht steht der Dulder am Kreuzesstamm und seine Arme strecken sich wie freiwillig aus, keine Dornenkrone verletzt das Haupt und offen blicken die Augen. Wenn aber auch an ihm Leiden und Tod nicht wahrzunehmen sind, so umgeben sie ihn doch nichts destoweniger, wie der Künstler in den rohen Handlungen der Kriegsknechte zeigt; noch mehr wie wir an den Wirkungen sehen, die das Ereigniss auf menschliche Herzen, auf die Natur, auf die jenseitige Welt hervorbringt; denn Schmerz erfüllt Mutter und Freund; Sonne und Mond trauern, und die Engel im Himmel erheben eine Wehklage. Doch nicht umsonst ist Christus leidenlos und der Tod ihm ferne. Der Engel an seinem Grabe sagt es, dass er den Tod überwunden hat. Aber nicht nur für sich hat er ihn überwunden, sondern für Alle; denn das ist ja die Bedeutung des Kreuzes, dass durch dasselbe die alte Schlange Tod, die sich, sich krümmend, um sein Fussende gelegt, ihrer Macht über die Menschheit beraubt werde; und darum erheben sich zur Bestätigung der Wahrheit die Todten aus ihren Gräbern; darum aber auch hängt Christus nicht, ein entseelter und durchmarterter Körper, am Kreuz, sondern aufrecht und lebendig steht er da mit offenen Armen für die ganze Welt, welcher er in liebevoller Aufopferung das ewige Leben gegeben.

Darstellung. Der Gedanke ist so klar ausgesprochen, dass weder künstliche Deutungen, noch gelehrte Forschungen nöthig sind, ihn zu finden und zu erkennen. Aber auch die Darstellung der Empfindungen und Handlungen ist voll Leben und Wahrheit. Zwar nicht in dem Sinne, dass sie uns die Scene in Wirklichkeit vorführt, ja selbst noch nicht einmal ganz frei von den Fesseln conventioneller, überlieferter Bewegungen oder vielmehr Bewegungslosigkeiten, aber doch voll ausdruckvoller, charakteristischer Züge. Wie wahr und schön ist der Schmerz im Johannes ausgesprochen, wie rührend die verhaltene Wehmuth und Sehnsucht der Mutter! wie roh und richtig stehen und arbeiten die beiden Kriegsknechte! Die Freude der Auer-

standenen ist so sprechend, dass man sie zu hören glaubt, während im Engel die Anweisung auf eigene Ueberzeugung mit der grössten Naivetät ausgedrückt ist.

Anordnung. In der Anordnung herrscht die für die symbolische Kunst schon um der Klarheit des Verständnisses willen nöthige Symmetrie, doch ohne Starrheit. Es sind zwar drei Engelsköpfe rechts und drei links, doch bewegt sich jeder anders; der Mond steht tiefer als die Sonne, und innerhalb der vier Figuren neben dem Kreuz herrscht die grösste Verschiedenheit der Linien; die Marien aber am Grabe bilden eine die Symmetrie gradezu durchschneidende, selbstständige Gruppierung. Es zeigt sich hiebei, namentlich auch in der Unterbringung aller für die Conception nöthigen Momente ein wirklich überlegener Verstand, wie er sonst nur in Perioden einer weiter entwickelten Kunstbildung anzutreffen ist.

Styl. Was den Styl betrifft, so ist er offenbar mehr den Denkmalen römischer, als byzantinischer Kunst entlehnt. Schon die kurzen Verhältnisse würden darauf hindeuten, sowie die rundlichen Formen; die Köpfe der Engel, auch Sonne und Mond scheinen gradezu von römischen Grabsteinen genommen zu sein, wie die Personification der Himmelskörper überhaupt auf die Antike zurückweist. Noch mehr gleicht die Bekleidung der Frauen derjenigen der römischen Matronen, und Faltenwurf und Faltenzüge finden sich fast ebenso an Römerwerken. Und doch ist auch ein ganz neuer Geist in diesen Figuren und Gesichtszügen, der über die Ueberlieferung hinaus auf lebendige Eindrücke aus der Natur hinleitet; so dass wir die Regungen eines eigenthümlichen, schöpferischen Kunstsinnes deutlich daran wahrnehmen. Es tritt diess recht entschieden hervor, wenn man gleichzeitige italienische Arbeiten ansieht, in deren ganz rohen Formen noch fast keine Lebensäusserung wahrzunehmen ist, oder gar byzantinische, denen selbst die Möglichkeit einer Formbelebung abgeschnitten ist, wie fein und kunstreich auch das Material bearbeitet sein mag.

Formbildung. In den Formen zeigt der Künstler eine für seine Zeit gewiss höchst überraschende Kenntniss. Wie gut und verständig ist der Körper Christi modelliert! Muskeln und Knochen sind wenigstens so weit richtig angedeutet, wie es ohne Naturstudium nicht leicht denkbar ist. Wie gut sind die Beine des Kriegsknechtes gezeichnet, der den Schwamm darreicht! Selber die Hände, ein so schwieriger Punkt in der Bildnerei und Malerei, sind — wenigstens theilweis — nicht nur richtig, sondern auch mit feinem Gefühl gearbeitet, wie z. B. die das Gesicht verbergende Hand des Johannes. Dagegen mangelt fast durchgängig der Sinn für die Verhältnisse. Die Gestalt Christi ausgenommen hat keine mehr als 5 1/4 Kopflängen, die Marien am Grabe deren gar nur 4 1/4; die Hände Christi aber haben statt der Gesichtslänge, die Kopflänge als Mâss. In Folge solcher Missverhältnisse fehlen einzelnen Figuren ganze Körpertheile, im Rücken, Becken etc. Die Erscheinung ist um so auffallender, als sie sich auf das genaueste wiederholt bei Niccola Pisano, welcher zwei Jahrhunderte später in Italien in der Mitte des 13. Jahrhunderts, auf einem in Betreff des Styls und der Auffassung sehr ähnlichen Wege die Bildnerei aus gänzlichem Versunkensein zu rascher Entwickelung führte und namentlich zur Vollendung der Form, aber ohne Berück-

sichtigung der Mâsse. Sein Christus am Kreuz an der Kanzel im Baptisterium in Pisa erinnert so sehr an den Gekreuzigten auf unserm Elfenbein, dass man — bei der Eigenthümlichkeit der Auffassung — in Versuchung geräth anzunehmen, die Meister beider Werke müssten aus derselben Quelle geschöpft haben, was freilich mehr eine theologische als eine künstlerische gewesen sein mag, da die älteren, wenigstens die so vielfach verbreiteten byzantinischen Crucifixe das körperliche Leiden mit Nachdruck hervorheben.

Das übrigens wodurch unser Elfenbeinschnitzwerk bezüglich der Zeichnung und Modellierung ganz besonders in Erstaunen setzt, sind die Gewänder. Nicht nur, dass dieselben mit einer gewissen Mannichfaltigkeit und Schönheit und mit richtigem Gefühl für die durch sie bedeckten Körpertheile und deren Bewegung angeordnet sind, so zeigt der Künstler auch zugleich ein so klares Verständniss der Züge und Brüche, der Ueberschläge, Ausgänge und Ränder, wie es in einer Zeit von so geringer Kunstentwickelung ohne Naturstudium kaum anzunehmen ist.

Ausführung.

Nicht weniger, als alles was wir bisher an dem vorliegenden Elfenbein-Bildwerk einer besondern Betrachtung unterzogen, ist die technische Ausführung, die Ueberwindung von Schwierigkeiten daran zu bewundern. Mit grosser Bestimmtheit, Sauberkeit und Glätte ist es bis in die kleinsten Theile vollendet; nirgends hat sich der Künstler mit blossen Andeutungen begnügt, selbst Haare und Bart rein ausgearbeitet; noch mehr: er hat es — und zwar mit dem glücklichsten Erfolg — gewagt, die Grenzen des Basreliefs zu verlassen und einzelne Theile und Figuren in vollkommener Rundung darzustellen, so die Arme und Beine des Gekreuzigten, die Kriegsknechte fast durchaus, mehre Köpfe und Hände, die Lanze etc., was alles eine lange Uebung und grosse Geschicklichkeit voraussetzt.

So haben wir in diesem Elfenbein ein Denkmal sehr früher und doch verhältnissmässig sehr weitgeführter Kunstentwickelung in Deutschland, wie sie durch die Bamberger Kunstschule im 11. Jahrhundert mehrfach, wenn auch nicht immer mit gleicher Auszeichnung bethätigt ist. Wir erkennen darin einen Anknüpfungspunkt für jene durch ihre Durchbildung überraschenden Erscheinungen auf dem Gebiete rein deutscher Kunst in späterer Zeit, die wir in Freiberg, Wechselburg und an andern Orten in Sachsen antreffen, und wovon wir im ersten Bande bereits Mittheilung gemacht haben (Bildnerei p. 4 ff. p. 13 ff.); freilich aber tritt uns daraus auch die Frage in aller Schärfe entgegen: Wie konnte neben solchen Werken in demselben Lande noch Jahrhunderte lang die Kunst an vielen Orten auf sehr niedriger Stufe bleiben? und wie konnte sie gar nach solchen Anfängen den Weg der Entwickelung zur höchsten Vollkommenheit noch vor dem Ermatten oder Erlöschen bildnerischer Kräfte verlassen, was sie doch in Deutschland wirklich gethan?

DIPTYCHON
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Im ersten Bande dieses Werkes, Bildnerei p. 23, wurde ein Elfenbein-Relief mit der Taufe Christi mitgetheilt, welches auf der Vorderseite eines aus dem Bamberger Domschatz in die königl. bayr. Hof- und Nationalbibliothek übergegangenen Codex evangeliarius (jetzt im Cimeliensaal V. 36.) angebracht ist. Auf der Rückseite desselben Codex befindet sich das hier ziemlich in der Grösse des Originals abgebildete Elfenbeinrelief mit der Verkündigung und der Geburt Christi.

Wir haben hier wieder ein Beispiel der unter Kaiser Heinrich II. in Bamberg gepflegten Kunstthätigkeit, mit all den Eigenthümlichkeiten, Mängeln und überraschenden Vorzügen einer mit guten Kräften ausgerüsteten, aber noch sehr unentwickelten Kunst, die genöthigt ist, ihre Nahrung aus verschiedenen Quellen zu schöpfen, und einem neuen Glauben mit der Sprache einer längst untergegangenen Religion zu dienen.

Es ist dies ein Umstand, den man nicht fest genug im Auge behalten kann, da immer wieder von Zeit zu Zeit die Meinung sich geltend machen will, dass unmittelbar mit dem Christenthum die christliche Kunst in eigenthümlicher, selbstständiger Weise in die Welt und darum — in Uebereinstimmung mit den Lehren und dem Leben der Apostel und Kirchenväter — in den ersten Jahrhunderten in vollkommenster Weise aufgetreten sei; während die Geschichte der Kunst auf jedem Blatte uns das Fortwirken der antiken Formen, und zwar in der Architektur so gut wie in den andern bildenden Künsten zeigt, nur dass sie in einer deutlichen Umwandlung begriffen sind.

Freilich sind es nur besonders charakteristische Züge, welche aus dem Alterthum herübergetragen werden, die Anlage des kirchlichen Gebäudes, Säulen und Pfeiler mit ihren Capitälen und Gesimsen etc., bei den Figuren die Symbolik (selbst durch Göttergestalten), Körper- und Gesichtsformen, Anordnung der Gewänder, Zug und Bruch des Gefältes; aber von der Schönheit der Ideale, der Richtigkeit der Verhältnisse, der Reinheit oder gar der Durchbildung der Formen war kaum eine Ahnung mit herübergenommen worden. Dennoch konnte allein auf dieser Grundlage die christliche Religion das Werk der eignen Kunst aufrichten, nachdem ihr die schöpferischen Kräfte gewachsen waren, und als sie mit ihren Ideen und Empfindungen ein neues Leben aus dem alten Fruchtkorn emportrieb.

Denkt man daran, wie lange Zeit das griechische, mit ungleich bedeutenderen Kunstkräften ausgestattete Volk gebraucht, die Ueberlieferungen aus dem Orient abzustreifen und einen eignen Styl sich zu bilden, so wird man sich über die Wiederholung dieses Vorgangs in spätrer Zeit auf christlichem Boden nicht wundern; dabei aber so wenig als dort die Regungen übersehen, die ihren Beweggrund in einer neuen Religion und neuen Nationalität haben. Dies sind die hauptsächlichsten Beziehungen, welche unserm Relief einen kunstgeschichtlichen Werth geben.

Die Tafel zerfällt in zwei Abtheilungen, welche indess nicht durch einen besondern Rahmen geschieden sind, indem das Dach des auf der untern angebrachten Hauses zum Fussboden der obern dient. Diese letztre mit der Verkündigung stellt sich unbedingt als die schönere dar, fast als wäre die untere mit der Geburt eine blosse Zugabe. Edel und frei ist die Stellung des Engels und bezeichnend die Bewegung der erhobenen Rechten, die zugleich von so guter Zeichnung und so richtig empfunden ist, dass man die Missverhältnisse des Armes kaum bemerkt. Vortrefflich ist der Ausdruck in der Stellung der Maria und entspricht ganz den Worten, welche auf der Tafel (zwischen ihr und dem Engel) stehen: „Siehe ich bin die Magd des Herrn! Mir geschehe nach deinem Wort!“ Auffallend ist dabei, dass sie als Matrone abgebildet ist und zwar nicht nur der Tracht, sondern auch den Zügen nach. Sie trägt ein langes, faltiges Unterkleid; den Mantel hat sie über den Kopf geschlagen, seinen rechten Flügel aber unter dem rechten Arm aufgezogen und über den linken Arm gelegt, so dass die Bewegung und Haltung der Figur vollkommen deutlich ist. Der Engel ist in ein kurzes Untergewand gekleidet; der Kopf ist frei; sein langes Haar legt sich in Locken um den Hals. Den Mantel hat auch er von der rechten Seite über den linken Arm gezogen und damit sowohl der Bewegung der Figur Deutlichkeit, als einen verstärkenden Gegensatz gegeben. Das Haus hinter der Jungfrau hat einen nur symbolischen Charakter, und bezeichnet den Unterschied zwischen ihr, die daheim ist, und dem Engel, der vom Himmel kommt.

Die Unbekanntschaft mit den Proportionen, die schon bei der Verkündigung (namentlich bei den Armen) ziemlich grell hervortritt, ist noch viel sichtbarer bei dem Relief von der Geburt. Hier scheinen die Köpfe angelegt zu sein, ehe der Künstler den Raum kannte, der ihm für seine Figuren blieb. S. Joseph sitzt auf einem Schemel zu Füssen des Kindes, das ganz nach Art der hölzernen Wickelpuppen eingebunden in einem mit einem Tuch überdeckten Kasten oder Korb liegt. Seine rechte Hand hat er auf das linke Knie gelegt und wendet zugleich den ganzen Oberkörper nach links zur Maria hin; der Kopf liegt leicht auf der vom Mantel fast ganz eingehüllten linken Hand. Maria, ihm gegenüber, zu Häupten des Kindes sitzend, ist ganz im Profil zu sehen. Noch viel älter und matronenhafter, als bei der Verkündigung, zeigt sie mit dem Ausdruck stumpfer Wehmuth auf das Kind neben ihr, wobei die rechte Hand eine Bewegung macht, als habe sie eben das Gesicht bedeckt gehabt. Die Darstellung ist in hohem Grade unvollkommen, so dass sie sogar der stärksten Missdeutung unterliegen könnte. Denn kaum liesse sich ein häuslicher Zwist zwischen dem heiligen Ehepaar verständlicher aussprechen. Die ganze Scene geht vor einem mit Ziegeln gedeckten Hause vor sich, aus dessen Fenstern Ochs und Esel gemüthlich heraussehen.

Der Rahmen, der beide Reliefs umschliesst, wird von einem akanthusartigen, nur ganz abgerundeten Blätterwerk gebildet.

Die Bearbeitung des Elfenbeins zeigt eine sehr geübte und geschickte Hand, und mit feinem und richtigem Gefühl sind die am meisten bezeichnenden Linien und die Haupt-Formen durch stärkere Modellierung und schärfere Begrenzung hervorgehoben.

DER ST. GREGORIUS-ALTAR

VON SCHRAMM.

(Die Figuren sind gegen 3 F. hoch.)

Wir sind im Ganzen arm an ältern Bildhauer-Namen, wie gross auch der Reichthum an Bildhauer-Werken, namentlich an Bildschnitzereien ist. Ganz besonders gesegnet an letztern ist Schwaben, und hier hat wohl die Kunst ihre bedeutendsten Leistungen hervorgebracht. Hier ist es auch, dass einzelne Namen auftauchen und eine Art Zusammenhang in die Erscheinung gebracht wird. Den Hauptmittelpunkt dieser Thätigkeit dürfte Ulm gebildet haben, wo der Bau des Münsters zu bildnerischen Arbeiten vielfache Gelegenheit bot. Dort finden wir wenigstens den ausgezeichnetsten Meister der Schule, Jörg Syrlin, und viele seiner bewundernswürdigen Schnitzwerke. Nächst dem ist Ravensburg wenigstens ein ergiebiger Fundort; und hier taucht ebenfalls ein Künstlername von Bedeutung auf, Schramm, jedoch ohne Taufnamen, so wie ohne weitere Nachrichten über Herkunft und Lebensverhältnisse. Er erscheint an einem 4 F. hohen Madonnenbilde, das aus der katholischen Stadtpfarrkirche zu Ravensburg stammt und sich im Besitz des geistlichen Rathes Herrn v. Hirscher in Freiburg im Breisgau befindet.

Der Styl ist so eigenthümlich und scharf umschrieben, dass der Bildhauer Entres in München bei dem Anblick dieser Madonna sogleich die Hand wiedererkannte, welche ein Altarwerk geschnitzt, das — gleichfalls aus Ravensburg stammend — in seinen Besitz gekommen, und das wir nach einer unter Beihülfe der Photographie gefertigten Zeichnung hier mittheilen. Es besteht aus drei abgesonderten Gruppen, von denen die mittlere den heiligen Papst Gregorius, die Messe celebrierend, darstellt. Der Ministrant an seiner Seite hält die päpstliche dreifache Krone; er selbst erhebt in Verzückung sein Haupt; — denn Christus, dessen Opferung er sinnbildlich in der kirchlichen Handlung vorstellen wollen, ist ihm bei der Wandlung in eigner Person erschienen mit den Zeichen seines Leidens und Sterbens, so dass seinen Händen der Kelch entfallen und er in Anbetung niedergesunken ist. Der Ausdruck ist von einer fast unübertrefflichen Reinheit und Innigkeit; aber auch die Form des Kopfes ist so vollendet, wie wir sie nur bei gleichzeitigen Werken italienischer Kunst zu sehen gewohnt sind.

Die jugendliche weibliche Figur rechts ist die heilige Katharina; neben ihr sieht man die Ueberreste des in Splitter gegangenen Rades, das ihr den Tod hatte geben sollen. Die Figur des Henkers, welche (im Original) hinter ihr steht und das Schwert erhoben hat, um ihr das Haupt vom Rumpfe zu trennen, habe ich in der Nachbildung weggelassen, da sie den Eindruck dieser überaus lieblichen Gestalt ohne Noth abschwächt. Der an der entgegengesetzten Seite knieende Heilige ist St. Onufrius, der Einsiedler, der, mit Blättern bekleidet (hier wenigstens umgürtet), als Einsiedler im Walde lebte und zwar so weit ab von

menschlichen Gewohnheiten, dass er von Jägern und Hunden als Wild verfolgt worden. Um das Gleichgewicht mit der Figur des Henkers in der Gruppe der Katharina herzustellen, ist hier im Original eine Art Felsenthor hinter dem Heiligen angebracht, das ich gleichfalls bei der Nachbildung weggelassen habe.

Was bei der Betrachtung dieses Werkes vor allem in die Augen springt, ist die grosse Ungleichheit des Werthes seiner verschiedenen Eigenschaften, so dass es schwer wird, sich neben der Vollkommenheit einzelner Theile die auffallenden Mängel und groben Verstösse in andern Beziehungen zu erklären. Die schwächste Seite des Meisters Schramm sind die Verhältnisse. Die von mir unterdrückte Figur des Henkers hat nicht viel über fünf Kopflängen, und der Durchmesser des Körpers um die Weichen ist gleich der Breite des halben Gesichts von der Nasenwurzel bis zum Ohr. Wie kurz sind die Arme des Onufrius, wie gross seine Füsse! Der Hals des Gregorius kann den Kopf, so schön er ist, nicht tragen und zum Sitzen fehlt seinem Körper alle Vorbereitung. Und doch arbeitet in diesem Künstler ein richtiges Formgefühl, ein energischer Schönheitsinn und vor allem eine ungewöhnliche Kraft des Ausdrucks. Der Kopf und die ganze Gestalt der heiligen Katharina ist so lieblich, und ihr von Sterbensfreudigkeit verklärter Körperschmerz so rührend, wie Kopf und Haltung des heiligen Gregorius unübertrefflich sind.

In den einzelnen Körpertheilen ist ein, wenn auch nicht genügendes, doch fleissiges Naturstudium sichtbar; in der Anordnung aber der Gewänder, so wie in der Wahl und Zeichnung der Falten-Massen, Züge und Brüche gibt sich ein entschiedenes und eigenthümliches Kunsttalent kund. Abgesehen davon, dass die Kniepartie etwas ungeschickt und zu stark und kahl bezeichnet ist, passen sich die Gewänder der Körper-Form und Bewegung an, und in richtigem Verständniss und reiner Zeichnung wechseln Flächen und Falten, leichte und tiefe Brüche mit einander ab. Auch das Haar ist mit Geschmack geordnet und mit plastischem Sinn ausgeführt.

Das ganze Werk ist farbig bemalt und vergoldet und unverkennbar mit Hülfe eines feineren Farbensinnes, als man gewöhnlich antrifft, indem nicht nur die Localtöne schon gestimmt, sondern auch leichte Modulationen derselben, namentlich in der Carnation, angebracht sind.

Was nun aber diesem Altarwerk und seinem Meister eine besondere Bedeutung gibt, ist sein Verhältniss zur niederdeutschen Kunst. Auf den ersten Blick erkennt man bei unserm Werke den Einfluss des Van Eykschen Naturalismus; allein weit überwiegend den Schönheitsinn und das Gemüth der schwäbischen Schule. Da sind keine Zeitcostüme für die Heiligen ausgesucht; da ist alles Nebensächliche untergeordnet; und wie naturwahr, ja selbst schwäbisch individuell die Gesichtszüge auch sind: bei weitem überwiegend ist die Kraft des Ausdrucks und der Charakter-Bildung aus innerer künstlerischer Anschauung.

Bis jetzt kennt man nur noch ein drittes Werk des Meisters Schramm, die fast lebensgrosse Statue des heiligen Ulrich in der Kirche zu Bodnegg bei Ravensburg.

DER EGSTERSTEIN IN WESTFALEN.

12 F. 9 Z. br., 16 F. 6 Z. h.

Lage der Egsiersteine.

An der nordöstlichen Seite des Lippeschen oder Teutoburger Waldes, welcher sich an der südwestlichen Grenze des Fürstenthums Lippe hinzieht, unweit der Stadt Horn, am Ausgang eines Thales, am rechten Ufer des Flüsschens Wiembecke, stehen abgesondert vom nahen Wald-Gebirg der Egge mehre einzelne Felsen von feinkörnigem bunten Sandstein mit senkrechten Wandflächen. Diese Felsen, bekannt unter dem Namen der Egstersteine,* gehören zu den grössten Merkwürdigkeiten des nördlichen Deutschlands. Auffallend durch ihre Gestalt und Lage reizen sie vornehmlich durch die in die Felsen gehauenen Grotten und Bildwerke die Forscherlust, wie sie denn auch von jeher Gegenstand der mannichfaltigsten gelehrten Untersuchungen gewesen sind.**

Die Nähe des Arminius-Schlachtfeldes, wie so mancher Erinnerung an die altgermanische und carolingische Zeit mag die Forscher und Berichtgeber verleitet haben, in den Egstersteinen, ihren Grotten und Bildwerken, aller deutlichen Zeichen des Christenthums ungeachtet, nur Ueberreste cheruskischen und sächsischen Heidenthumes zu sehen. Möglich, dass diese Felsenaushöhlungen sehr alt und bereits in vorchristlicher Zeit für religiöse Zwecke benutzt worden sind; über ihre christliche Bestimmung aber in ihrer jetzigen Gestalt kann kein Zweifel sein, und die Bildnereien gehören sämmtlich unsrer Religion an.

Rechts der Strasse, welche von Horn nach Paderborn durch die Egstersteine führt, liegen drei durch Klüfte von einander geschiedene Felsmassen mit den für unsere Betrachtung wichtigen Punkten, zweien in den Felsen gehauenen Grotten, einer obern und einer untern, nebst dem Bildwerk. Die obere liegt auf dem mittlern, schmalsten und höchsten Felsen. Die obere Grotte.
Man steigt zu ihr empor auf 78 Stufen, die in den vordern Felsen gehauen sind, von dessen oberster Platte eine Brücke über die Kluft nach dem zweiten geschlagen ist. Sie ist ein Rechteck von 18 F. Länge und 10 F. Breite, gegenwärtig unbedeckt und auch ohne die Wand der zweiten Langseite. An den schmalen Seiten ist je eine 5 1/2 F. breite, 2 1/2 F. tiefe Mauerblende in den Felsen gehauen, deren eine, in Norden, durch einen 2 F. 10 Z. hohen, 1 F. 1 1/2 Z. breiten und 2 1/4 F. tiefen gleichfalls aus dem Felsen gehauenen Tisch in zwei Theile getheilt wird. Eine kreisrunde Oeffnung in dieser Blende, und eine halbkreisrunde an der Westseite werden ehedem ein spärliches Licht in diese Grotte gebracht haben, deren Bestimmung nur eine gottesdienstliche sein konnte, wenn es auch sehr

---

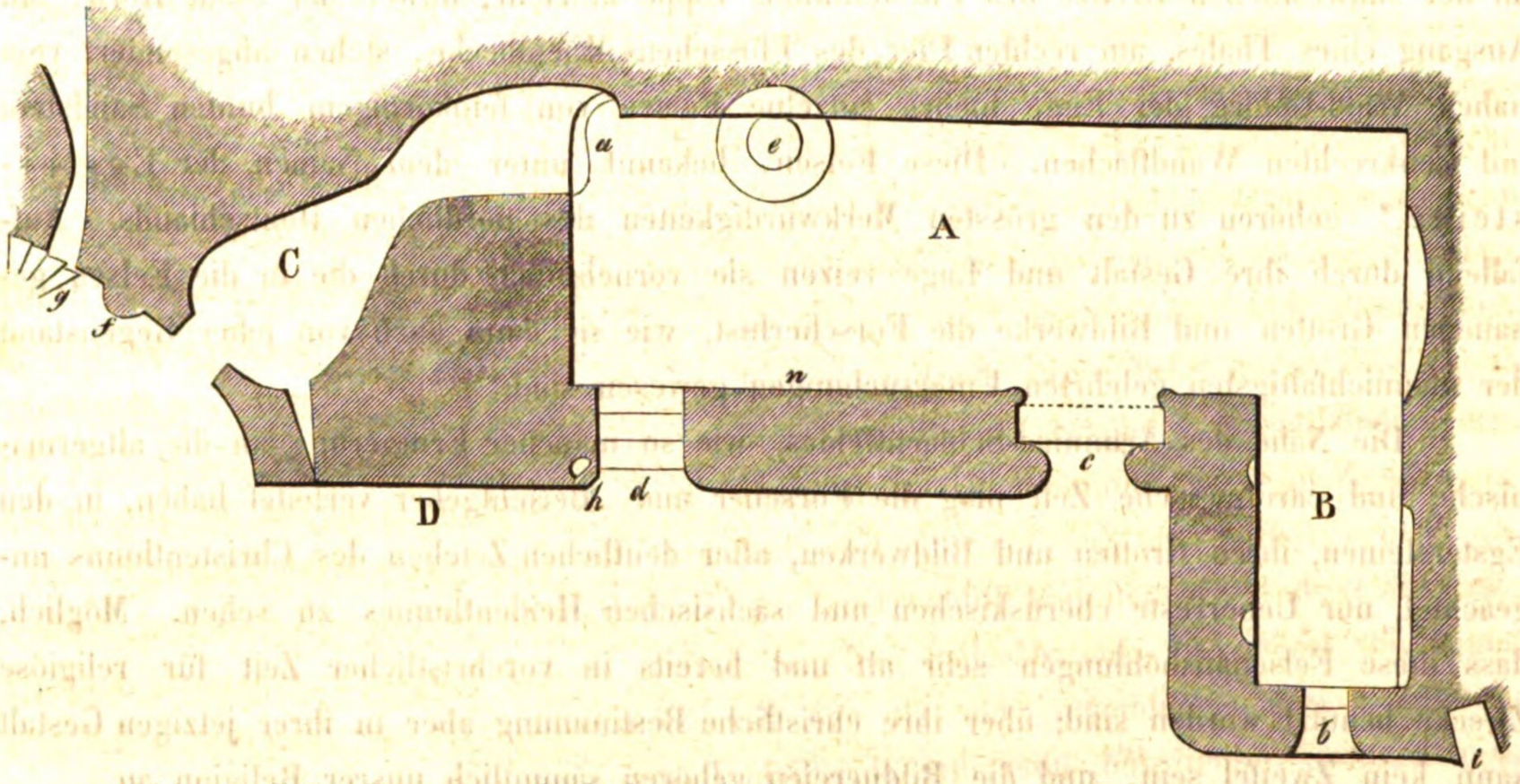
* Man schreibt auch Eggestersteine, Extersteine, Externsteine. Im Mittelalter heissen sie Agistersteine (Urkunde von Paderborn 1090) und Egesterensteyne (Urkunde von Werden 1140 ca., von Paderborn von 1366. 1560).

* * Die Schrift „Der Egsterstein in Westfalen, nochmals besprochen von H. F. Massmann, Weimar 1846," gibt ein vollständiges Verzeichniss der einschlägigen Literatur und eine Kritik der verschiedenen Ansichten und Abbildungen. Wichtige geschichtliche Nachweisungen ertheilt: Dr. W. E. Giefers, die Externsteine etc. 1851. Vergl. auch W. Lübke die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

gewagt ist, den genannten schmalen Tisch, auf welchem eine kleine viereckte Vertiefung und zwei Schlüssel, das Wappen von Abdinghof, eingemeisselt sind, und der dem Profile nach ins 12. Jahrh. gehört, für einen Altar zu halten, da die kirchliche Norm andere und sehr genau bestimmte Mâsse dafür vorschreibt.

Die untere Grotte.

Geringere Schwierigkeiten bietet die untere Capelle oder Grotte, deren Lage und Gestalt nachstehender Grundriss veranschaulichen wird.



Die mit Schraffierungen bedeckten Stellen bezeichnen die Felsmasse; die Buchstaben A und B den Raum der Capelle; C den wohl grossentheils von der Natur gebildeten Zugang zu derselben, 19 F. lang und an der engsten Stelle 2¼ F. breit, 9 F. 5 Z. hoch. Bei a tritt man in die um eine Stufe tiefer liegende Capelle, deren Wände glatt behauen sind, während die Decke den Felsengrottencharakter zum grössten Theil behalten hat. Sie ist 34 F. lang, 11 F. breit und 10 F. hoch. An diesen Längenraum schliesst sich an der Westseite ein zweiter B von 12 F. Länge und 6 F. Breite im rechten Winkel an. Das Licht kommt in diese Räume durch ein Fenster bei b, ein anderes bei c und durch die Thüröffnung d. Das Fenster b, 2 F. breit 3½ F. hoch, rundbogig und oben ausgehauen, hat ein zweites fast ganz gleiches rechts neben sich, bei i, das aber in einen abgesonderten nur mit einer Leiter zugänglichen Raum von 4 F. Breite und 5½ F. Tiefe führt, der mit der Capelle in keiner Verbindung steht. Unterhalb b, weiter nach vorn, an einer jetzt mit Gras überwachsenen Stelle befindet sich eine in den Felsen gearbeitete, flach überbogte Höhle, mit einer wie zur Aufnahme eines Leichnams in den Boden gehauenen Vertiefung. Man nennt die Stelle „das Grab Christi.“ Das Fenster c ist 6 F. breit und 8½ F. hoch und ist (wohl bei späterer Benutzung der Grotte zu Kellerzwecken) zu einem Eingang umgeschaffen worden.* Der wirkliche

* Graf Herm. Adolf von der Lippe hatte um 1666 einen Thurm und ein Jagdschloss vor der Capelle angelegt, das über hundert Jahr gestanden. Die völlige Räumung und Herstellung der Egstersteine verdankt man der Fürstin Pauline von der Lippe 1809—1811.

Eingang d, 3 ½ F. breit und 6 F. hoch, oben rechtwinklig abgeschlossen, liegt um 4 Stufen über dem äussern Boden. Architektonische Gliederungen und Formen sind dabei nirgend angewendet, wenn man nicht ein Paar Halbrundstäbe an den innern Fensterkanten von c dafür nehmen will. Aussen über der Thüre ist die Form oder Silhouette des alten einköpfigen Reichsadlers derart in den Felsen gehauen, dass man sieht, es war dieses Wappenthier, vielleicht in Erz gegossen, hier eingelassen und in den Stein befestigt.* An der Südwand nahe dem Eingang a ist ein, zum Theil noch in den Felsen zurücktretendes, 1 F. 9 Z. tiefes kreisrundes Becken, eine Vertiefung im Boden von 4 ½ F. Durchmesser, über dessen Bestimmung Unklarheit herrscht.** Spuren eines Altars sind nicht mehr vorhanden, wohl aber vor der Thüre d in den Felsen gehauen bei h ein Weihwasserbehälter. Der Raum B kann, durch Teppiche abgeschlossen, als Sacristei gedient haben. — Es hat nichts Unwahrscheinliches, dass diese Grotte ihrer ursprünglichen Bestimmung nach eine Heil. Grabcapelle war, wie sie durch die Kreuzzüge im ganzen Abendland in Gebrauch gekommen waren; wobei möglicher Weise der Raum C als das Grab des Heilandes hergerichtet gewesen ist.

S. Petrus.

Vor dem von dem Felsen gebildeten Eingang C ist bei f eine 6 ½ F. hohe Gestalt in die Felsenwand gemeisselt; trotz ihrer Verwitterung erkennt man das bärtige Antlitz, den weiten Mantel, einen Schlüssel in der Rechten, die Linke nach dem Eingang weisend, mithin nicht, wie man sonst geglaubt, einen heidnischen Opferpriester mit dem Beil, sondern den Himmelspförtner Petrus. Daneben bei g beginnt eine Treppe, welche auf die Platte dieser Felsabtheilung führt, ein Lieblingsziel für Spaziergänge der Bewohner von Horn. Auf der andern Seite aber bei D zeigt sich dem Beschauer jenes aus der Felswand gehauene, 12 F. 9 Z. breite und 16 F. 6 Z. hohe Hochbild, davon unsre Platte eine Abbildung gibt, eines der merkwürdigsten Denkmale deutscher Bildnerei des hohen Mittelalters.***

Kreuzabnahme.

Der Gegenstand der Darstellung, in augenfälliger Beziehung zu der eben genannten Bestimmung der Capelle, ist die Kreuzabnahme Christi; durch die Auffassung aber wird sie zum Sinnbild des christlichen Unsterblichkeit-Glaubens. Betrachten wir zuerst den Inhalt!

Obere Abtheilung.

Das Bild besteht aus einer obern und einer untern Abtheilung. Die obere enthält ein beinahe in die Mitte gerücktes typisches Kreuz mit kämpferartigen Ausladungen am Fuss und den Armen, und einer Tafel am obern Ende, welche indess ohne Inschrift ist. Joseph von Arimathia ist auf einen Stuhl gestiegen (der die Form eines umgelegten Palmbaumes oder einer gebogenen Säule hat, deren Capitäl in zwei grosse Blätter auseinander

---

* Giefers a. a. O. p. 51. nimmt die Gestalt für eine Taube, als Sinnbild des h. Geistes, zur Vervollständigung der Dreieinigkeit, unweit Gott Vater und Sohn des Felsenbasreliefs. Unerhört aber dürfte in der christlichen Kunst eine derartige Trennung der integrierenden Theile des Symbols der Trinität sein, zumal Platz genug dafür auf der Basreliefläche war.

** Ob man es mit den Meisten für ein Taufbecken, ob mit Giefers für ein Weihwasserbecken halte, immer ist die Lage im Fussboden räthselhaft.

*** Es existiert u. A. eine lithographische Abbildung davon nach einer Zeichnung von Chr. Rauch, welche für Goethe die Veranlassung geworden zu einer Abhandlung, welche in dessen Sämmtl. Werken (Ausg. 1830) Bd. 39. pg. 304. zu finden ist.

gegangen ist), um den Leichnam Christi, nachdem er die Nägel aus den Händen ausgezogen, herabzulassen. Den rechten Arm um das Kreuz geschlungen sich festzuhalten, hat er den heiligen Leib mit der Linken um die Weichen gefasst (es ist nur noch ein Stück von der Handwurzel zu sehen; der Arm ist abgebrochen, sowie beide Beine bis auf einige Ueberreste der Füsse;) und verhütet damit das schnelle Niedersinken desselben. Ihm gegenüber, am Fusse des Kreuzes steht Nicodemus (dessen beide Beine gleichfalls abgebrochen sind) und nimmt den Körper, indem er ihn mit beiden Armen umfasst, sanft auf seine linke Schulter. Es bleibt ungewiss, ob die Füsse des Heilandes noch angeheftet sind, da die Nägel bis auf die letzte Spur verwittert sein können. Die feste Lage an der Stelle, wo sie angeheftet worden, spricht dafür, dass sie noch durch Nägel festgehalten werden. Beide Arme (von denen der linke bis auf die Hand abgebrochen ist) hängen gleichmässig und schlaff über den Rücken des Nicodemus herab; das Haupt aber wird von einer Frauengestalt emporgehalten, in welcher man, obschon der Kopf zerstört ist, die Mutter Christi erkennt, die mit dem Ausdruck schmerzvoller Liebe beide Hände um die todten Schläfen legt. Auf der entgegengesetzten Seite, hinter Joseph von Arimathia, steht mit dem Evangelium und klagend erhobener Rechten und gesenktem Haupte der Jünger Johannes.

Oberhalb des Kreuzes sehen wir eine männliche Halbfigur, in welcher wir ungeachtet ihres nicht sehr bejahrten Aussehens, des Nimbus mit dem Kreuze und der Kreuzesfahne, Niemand anders zu erkennen haben, als Gott den Vater. Er neigt sich mit dem Zeichen des Einsegnens herab zu dem Leichnam seines Sohnes, dessen Seele (in Kindesgestalt) er zu sich genommen, in Erfüllung des letzten Gebetes: „Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist!“ Rechts und links der Kreuzesarme sind zwei Halbfiguren angebracht, weinend und im Begriff, mit langen Tüchern sich zu verhüllen. Der sie umgebende Nimbus lässt Sonne und Mond in ihnen erkennen, welche — wie das Evangelium sagt — bei der Kreuzigung sich verfinsterten.

Untere Abtheilung.

Der Kreuzestod Christi hat für uns eine zweifache theologische Bedeutung. Wir finden sie mehr oder weniger in allen ältern Darstellungen desselben hervorgehoben. Er hat dem Tode und der Sünde die Macht genommen. Tod und Sünde, nach christlichem Lehrbegriff verbunden wie Wirkung und Ursache, werden in der alten christlichen Kunst durch die Bilder grosser feindlicher Naturkräfte oder Bestien ausgedrückt, durch den Löwen und Drachen, oft auch nur durch Ein Bild, den Drachen oder die Schlange, wobei an die Schlange des Paradieses und der Offenbarung Johannis zu denken ist, oder auch an die durch das Christenthum überwundene Macht des Heidenthumes, welche in der christlich-religiösen Vorstellung mit Tod und Sünde zusammenfällt. Wir haben bereits einige Beispiele dieser Auffassungsweise mitgetheilt (Denkmale etc. Bd. I. pg. 9. Bd. II. pg. 1.). Bei dem Egsterstein wiederholt sie sich in sehr eigenthümlicher Darstellung. Mann und Weib, vielleicht das erste Aelternpaar als Stellvertreter des ganzen Menschengeschlechts, knieen hier, gefesselt von dem Drachen, der sie mit seinem Schlangenhals und Schlangenschweif fest umschlungen hält, während sie im Gebet und mit erhobenem Angesicht und Händen zu dem

Kreuz erwartungsvoll sich emporwenden, obschon dasselbe durch eine dicht verschlossene Felsendecke von ihnen getrennt ist. In diesem hier im Gedanken verbundenen, im Raume aber geschiedenen Gegensatz liegt der Kern der ganzen Darstellung und ihre Bedeutung an der Stelle zwischen beiden Eingängen zur Kirche. Noch ist Christus nicht niedergefahren zur Hölle, um dem Tode die Macht zu nehmen; er wird erst vom Kreuz genommen, um ins Grab gelegt zu werden; aber es ist auch die Menschheit überhaupt noch so lange in der Gewalt von Tod und Sünde, als sie sich nicht der Erlösung durch Christus mit ganzer Seele hingegeben, wozu die Kirche sie einladet. So soll dem Eintretenden in dem von der Schlange umstrickten Menschenpaare ein Bild des eignen Seelenzustandes vorgeführt, in dem Tode Christi die Hoffnung und der Weg der Erlösung aufgethan werden.

Müssen wir wegen der scholastischen Schärfe und Klarheit in der Auffassung des christlichen Lehrbegriffs dem Künstler des Werkes eine vorragende Stelle unter seinen Kunstgenossen einräumen, so gehört sie ihm ebenso sehr und noch mehr in Betreff der Anordnung, der Darstellung und selbst der Ausführung, obschon man dabei nicht übersehen kann, dass man es mit einer Arbeit aus früher, noch lange nicht entwickelter Kunstzeit zu thun hat.

Anordnung.

In Betreff der Anordnung fällt schon die Scheidung des Raumes in Bild und Sockel wohlthuend auf, sowie, dass der Sockel im Gegensatz gegen das Bild sehr einfach gehalten ist. Sehr geistreich aber ist die Composition der beiden menschlichen Figuren und des Drachens. Trotz der mannichfachen Verschlingungen ist doch Lage und Stellung und jede Bewegung der Gebundenen und flehend Knieenden sowohl, als des kräftig sich stemmenden Drachens, vollkommen klar, die Linien verbinden sich überaus harmonisch und bei aller Symmetrie, welche die ganze Gruppe gewissermâssen als einen Tragstein, mit Kopf und Schwanz des Ungethüms als Ausgangspunkten, erscheinen lässt, herrscht doch eine grosse Freiheit und Mannichfaltigkeit der Theile gegen einander; wie denn wohl die freigelassenen Arme von Mann und Weib sich gleichmässig zum Gebet erheben, die übrigen Körpertheile aber auf eine untereinander ganz verschiedene Weise umwunden sind. Auch in der obern Abtheilung ist das Gesetz der Symmetrie mit den Anforderungen einer freien lebendigen Darstellung in Einklang gebracht, und doch sind die Figuren mit so grosser Besonnenheit in den Raum vertheilt, dass die vollendete Kunst kaum eine glücklichere Anordnung treffen könnte; es sei denn dass sie es vermeiden würde, der Gestalt von Gott Vater durch eine Fahne das Gleichgewicht zu halten.

Darstellung.

Von ganz besonderem Werth ist die Weise der Darstellung und hier vornehmlich spricht sich die Tiefe und Feinheit eines künstlerischen Gefühls auf das deutlichste aus. Dies gilt schon von dem feierlichen Ernst, der über dem Ganzen liegt, von der Sanftheit der Bewegungen, welche nur einem heiligen Schmerz zum Ausdruck dienen können. Aber auch im Einzelnen sind die Motive mit ebenso viel Ueberlegung, als wahrer Empfindung gewählt. Christus soll wirklich gestorben sein, und sein Körper ist darum auch wirklich eine todte Masse. Damit er aber nicht wie eine solche dem Gesetz der Schwere folge, hält

ihn die Hand Josephs (wie diesen das Kreuz) und stützt ihn Nicodemus; und damit das Haupt sichtbar bleibe, hebt es Maria empor, freilich nicht um es zu zeigen, sondern aus der Bewegung der zartesten Mutterliebe, mit welcher sie das eigne Angesicht dem theuren Haupte entgegen neigt. Und ebenso ist es die Liebe, welche allen Bewegungen der Uebrigen mehr noch als die Absicht der Kreuzabnahme Leben und Ausdruck gibt. Johannes aber steht wie der Chor der alten Tragödie klagend neben der Handlung. In gleicher Weise richtig empfunden sind Gebet und Vertrauen in der Gruppe der vom Drachen Umschlungenen und auch hier die Verbindung der geistigen und materiellen Wahrheit auf das glücklichste gelöst.

Einzelnheiten der Darstellung bedürfen besondrer Erklärung. Fraglich bleibt es, warum der Mann ganz, die Frau aber zum Theil unbekleidet ist? Dem Schicklichkeitsgefühl konnte mit Hülfe des Drachen so vollkommen wie bei dem Manne Genüge gethan werden. Ebenso fraglich bleibt das Kreuz in dem Nimbus des Vaters, während die Auferstehungsfahne in seiner Hand nichts anders heissen kann, als dass seine Allmacht den jetzigen Zustand seines Sohnes brechen wird. Sehr eigenthümlich ist die Darstellung der Seele Christi in Gestalt eines Kindes, wie sie sonst wohl — in Anwendung des Ausspruchs: „So ihr nicht werdet wie die Kindlein etc.“ — bei andern Verstorbenen, bei den Schächern am Kreuz, vornehmlich bei dem Tode der heil. Jungfrau vorkommt, in Verbindung aber mit dem Leichnam des Erlösers nicht oft gefunden werden wird. — Die Darstellung von Sonne und Mond durch die römisch-mythologischen Gestalten von Sol und Luna steht nicht so vereinzelt da; wir haben sie in ähnlicher Weise bereits in den o. a. Bildern der Kreuzigung gefunden. Sie gehört zu den Ueberlieferungen aus dem Alterthum, welche zugleich mit der Sprache, der Kunstform und so mancher Vorstellung unbefangen von der vorchristlichen Zeit angenommen und unbeirrt von Christen- und Germanenthum bis nahe an die Grenzen des Mittelalters fortgetragen worden, wo sie sodann, aber freilich nicht mehr unbefangen, sondern in bewusster oder vorgeblicher Werthschätzung der classischen Bildung, und somit als wirklich heidnisches Element, in die Kunst wieder aufgenommen wurden.

Styl. Für die Bestimmung des Styls der hochmittelalterlichen deutschen Kunst haben wir vornehmlich zwei Anhaltpunkte, die römischen und die byzantinischen Werke. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Malerei mehr den byzantinischen, die Bildnerei mehr den römischen Vorbildern folgt. Hier aber ist eine Einwirkung von beiden Seiten, aber auch zugleich schon die Erstarkung eigner Kräfte in durchaus idealer Richtung sichtbar. In den Gewändern herrscht ein Typus, wie wir ihn an altgriechischen Tempelfiguren und Opferaltären wahrnehmen, das feine parallel gezogene, am Rand gekräuselte Gefälte ohne breite Massen und Brüche; in den Körperformen aber die Fülle und Rundung römischer Grabsteinfiguren. Die Köpfe dagegen zeigen eine selbstständige, freie Auffassung christlicher Typen unter Mitwirkung eines bereits in der Entwickelung begriffenen nationalen Kunstsinns. Selbst in der Bekleidung tritt diese Doppelwirkung hervor, indem Joseph und Nicodemus nach römischer Krieger-Art angethan sind, während die Tracht der Maria (wie die Frau im

Sockel) das anliegende Leibchen, die weiten Aermel, das kurze Oberkleid, das um den Hals befestigte Kopftuch, einen vollkommen heimischen Charakter haben. Der Stuhl, auf welchen Joseph gestiegen, ist als ein Versuch merkwürdig, eigenthümliche architektonische Formen für das Gewerk aus der Pflanzennatur abzuleiten. Hat ihn doch Goethe sogar für einen wirklichen Baum (neben dem Kreuz!) genommen, der sich umgebogen, als sich Joseph auf ihn gestellt!

Zeichnung und Ausführung.

Betrachten wir nun die Zeichnung, Formen und Verhältnisse der Figuren, so müssen wir uns — vornehmlich in Anbetracht des Mâsses, in welchem das Werk ausgeführt ist — billig wundern über so viel Verständniss der Natur, und über eine so grosse Freiheit bei ihrer Nachbildung in Verbindung mit Zügen, welche auf eine im Ganzen noch ziemlich frühe Kunstzeit schliessen lassen.

Wie gut sind Beine und Füsse des Mannes im Sockelbilde gezeichnet! wie gut die Hände durchweg! Einzelne Figuren sind etwas zu kurz und Christus viel zu lang, was inzwischen in Bezug auf seine persönliche Bedeutsamkeit offenbar beabsichtigt war; aber die Köpfe sämmtlich haben schöne Formen und gute Verhältnisse. Ganz besonders überrascht die Geschicklichkeit, mit welcher einzelne Gliedmassen, namentlich die Arme von Joseph, Jesus und Maria (die leider nun abgebrochen sind) so rund ausgemeisselt worden, dass man die davon bedeckten Theile noch sichtbar machen konnte und auch sie richtig und fleissig ausgeführt hat.

Alter.

Das Alter dieses Kunstwerkes ist von verschiedenen Schriftstellern verschieden angegeben worden. Goethe,* welcher, wie erwähnt, eine Zeichnung von Chr. Rauch vor sich hatte, verweist es in die carolingische Zeit, und Dorow,** Kugler*** und Schnaase† sind ungefähr derselben Ansicht. Menke†† und Clostermeyer††† verlegen dasselbe in das zwölfte Jahrhundert. Ich selbst habe ihm eine Stelle im elften angewiesen.§

Hätte die deutsche Kunst eine so einheitliche und folgerichtige Entwickelung erlebt, als die italienische, so wäre die Schwierigkeit nicht sehr gross, das Alter des Werkes durch Vergleichung mit frühern und spätern Arbeiten zu bestimmen. Die deutsche Kunst aber zeigt gleichzeitig so weit auseinander liegende Stufen der Kunstbildung, und namentlich einen so grossen Unterschied zwischen Nord-, Mittel- und Süddeutschland, dass man ohne feste, urkundliche Anhaltpunkte immer nur im Bereich der Vermuthungen bleibt.

Nun aber haben wir doch einige geschichtliche Fingerzeige. Nach einer (bei Massmann, Giefers etc. a. a. O. abgedruckten) Urkunde von 1088 kamen die Egsterst·ine in diesem Jahr in den Besitz des Benedictinerklosters Abdinghof zu Paderborn. Die Mönche dieses Klosters scheinen die Capellen angelegt zu haben; und eine im Innern der untern Capelle

---

* Goethe S. W. 39. p. 306. — ** Dorow die Denkmale röm. und german. Zeit am Rhein und in Westfalen. Stuttg. 1823. p. 77. — *** Kugler Handbuch der Kunstgeschichte. 1841. p. 492. — † Schnaase Gesch· der bild. Künste. III. p. 508 f. — †† Lage, Ursprung, Namen, Beschreibung, Alterthum, Mythus und Geschichte der Egstersteine. Münster 1823. p. 85. 91. 117. — ††† Clostermeyer, der Egsterstein im Fürstenthum Lippe. Lemgo 1824. p. 86. — § E. Förster Geschichte der deutschen Kunst. I. p. 54.

(hei n) angebrachte Inschrift* deutet darauf hin, dass sie im J. 1115 durch Bischof Heinrich II., der von 1090 bis 1127 regierte, eingeweiht worden ist. Da obige Urkunde einer früheren Einrichtung der Egstersteine zum Gottesdienste oder einer künstlerischen Auszeichnung der Felsen nicht gedenkt, so wird es wahrscheinlich, dass auch das Basrelief nicht früher, sondern zugleich mit dieser untern, ältern Capelle entstanden ist.

Wie dem auch sei; der hochalterthümliche Charakter des Werkes ist nicht zu verkennen und so steht es durch seine Grösse und seinen Figurenreichthum, durch die Neuheit und Kühnheit seiner Ausführung in eine Felswand, so wie durch den die Auffassung, Darstellung und den Styl belebenden hohen Geist, da als eines der bedeutendsten und merkwürdigsten Denkmale alter deutscher Kunst, ehrwürdig für uns zugleich durch den Umstand, dass es unabtrennbar einer Stelle angehört, an welcher die Erinnerung haftet an die grösste Begebenheit der deutschen Urgeschichte, die Arminiusschlacht.

---

* Die halbzerstörte Inschrift lautet:

† ANNO. AB. INC. DNI. M. CXV. IIII. K.

DEDI: † T

HEINRIC° E T. H TARP.

Die obere Zeile, grössre und tief eingegrabene Buchstaben, bricht bei K (wo noch wenigstens AL und der Monat angegeben war) ab, weil, wie Giefers vermuthet, hier später die Thüre d eingehauen wurde. Den Rest der Inschrift hat man sodann unter die alte nur in die Wand gekritzt, wesshalb sie der Zeit so wenig Widerstand geleistet hat.

DIE HEIL. FAMILIEN
IN ST. ELISABETH ZU MARBURG.

6 F. breit, 3 F. 8 Z. hoch.

Im Querschiff der St. Elisabethkirche zu Marburg sind an der Ostseite vier Altäre errichtet mit Bildwerken von unter sich gleicher Grösse, Form und Einrichtung, so dass sie als eine einheitliche Stiftung erscheinen. Ihr mittler und Hauptheil ist buntes Holzschnitzwerk; die Flügelthüren aber, womit dasselbe verschlossen wird, sind innen und aussen bemalt. Die Gemälde, sämmtlich von derselben Hand, sind von sehr untergeordnetem Werth nicht so die Schnitzwerke, welche auch alle aus Einer Werkstatt hervorgegangen.

Der Altarschrein rechts im südlichen Kreuzarm enthält die Geschichten von SS. Martin und Georg, wobei jene eigenthümliche und gewiss sehr seltene Verantwortung Georgs vor dem Kaiser Diocletian und seinen zwei Mitregenten vorgestellt ist, die wir auch in dem Gemälde des schwäbischen Malers C. Vos (Malerei pg. 9.) gefunden. Der zweite Altar ist dem Täufer Johannes gewidmet und enthält im Schnitzwerk eine überaus geistvolle und lebendige Darstellung seiner Predigt, der Taufe Christi und seines Martyriums. — Im ersten Altarwerk des nördlichen Kreuzarmes ist die Geschichte der heiligen Elisabeth behandelt, das zweite aber enthält die heiligen Familien, davon wir hier eine Abbildung geben.

Es sind Mütter mit ihren Kindern, welche auf einer Art Kirchenstuhl Platz genommen, dessen Mitte durch Zwischenlehnen ausgezeichnet ist. Den Hintergrund bildet eine Reihe Kirchenfenster, davon die mittlern vier chorartig gruppiert sind. In der mittlern Bank zur Rechten sitzt Grossmutter Anna und hält das Christkind, das auf ihrem Schoosse steht und nach der Mutter verlangt, die ihm lockend die entblösste Brust zeigt. Hinter dem Stuhl haben die Männer Platz genommen, Joachim hinter Anna, Joseph hinter Maria, und sehen mit Resignation und stillem Behagen der Gruppe zu. Auf der Bank zur Linken sitzt die Frau des Zebedäus mit ihren zwei Kindern Jacobus und Johannes, von denen der Aeltere bereits — wie es das Aussehn hat — mit Geläufigkeit in einem Buche liest, während der Kleinere ziemlich ungeschickt seine Freude über dasselbe an den Tag legt. Auf der andern Seite sitzt die Frau des Alpheus mit ihren vier Kindern, welche ebenfalls obschon auf verschiedene Weise ihre Lernbegierde und Apostelbestimmung an Büchern kund geben.

Im Originalwerk stehen ausserdem an beiden Seiten der langen Bank, links die heil. Katharina, rechts (wahrscheinlich) die heil. Barbara, welche beide Figuren auf unserm Blatte aus Raummangel weggeblieben sind.

Alle kleinen Züge der dargestellten Personen geben uns ein reizendes Bild glücklichen Familienlebens.

Fast aber noch mehr als der Inhalt überrascht die Form. Es tritt uns in der Zeichnung, in der Charakterbildung, in den Gewändern eine so durchgebildete künstlerische Persönlichkeit entgegen, dass wir vor dem Werke eines bekannten, grossen Meisters zu stehen

glauben; und dann finden wir bei näherer Betrachtung, dass wir keinen Namen nennen können; dass wir nicht einmal eine Schule anzugeben wissen, der derselbe angehören könnte; ja dass es schwer ist mit Sicherheit die Zeit zu bestimmen, in welcher er gearbeitet haben muss. Die Unsicherheit indess über den letzten Punkt wird beseitigt durch die an den Altarwerken der Heil. Martin und Georg, und Johannes des Täufers angebrachten Jahrzahlen 1512 und 1514, Arbeiten derselben Zeit und derselben Hand. Suchen wir aber einen Anhaltpunkt für den Styl, so finden wir ihn weder in den Schnitzwerken von Bamberg und Nürnberg aus dem Anfang des Jahrhunderts, in ihrem stark ausgeprägten, fast unedlen Naturalismus und dem geknitterten Gefälte; noch in denen von Ulm und dem übrigen Süd-Deutschland, die wenigstens im Faltenwurf und Costume ähnlichen Impulsen folgten, wenn sie auch in den Formen nicht so weit herabgingen, als die fränkischen Schulen; noch in niederrheinischen, noch gar in italienischen Werken. Der Naturalismus in dem Marburger Schnitzwerk gibt sich fast nur in der Lebenswahrheit der Motive und Physiognomien, in der grossen Naivetät der dargestellten Personen kund. Die Köpfe haben bei aller Individualität der Züge und des Ausdrucks ein Uebergewicht idealer Formengebung, vornehmlich aber reicht die Anordnung im Ganzen (diese Freiheit unter dem Gesetz der Symmetrie), der Geschmack in der Tracht, die Zeichnung der Gewänder mit ihren breiten Massen, langgezognen Falten und weichen Brüchen von der herrschenden Weise sehr vortheilhaft ab. Auch die Ausführung ist grossentheils so verständig und sorgfältig, dass man geneigt sein müsste, dem unbekannten Meister eine sehr hohe Stelle anzuweisen, wenn nicht einzelne unbegreifliche Fehler in den Verhältnissen und in der Stellung der Figuren, sowie einige Missformen namentlich in den (hier und da verknöcherten) Händen sein Verdienst um etwas schmälerten. Am meisten treten diese Fehler allerdings grade an den beiden Figuren hervor, welche in unsrer Tafel nicht mehr Platz gefunden.

Dagegen glänzt er sichtlich in der Zeichnung seiner Charaktere, wobei ihm eine feine Beobachtung des Lebens und eine leicht-bewegliche Phantasie in Verbindung mit dem Sinn für Schönheit die Hand geführt. Die volle Mütterlichkeit spricht aus dem Gesicht und der Haltung der Frau des Zebedäus; ein gewisses vornehmes Bewusstsein, wo nicht Mutterstolz aus der Frau des Alpheus; feine Heiterkeit und grossmütterliche Sorgsamkeit zeigt Anna, und fast mädchenhaften Uebermuth das reine glatte Antlitz der Jungfrau, die es allerdings trotz der Krone auf ihrem Haupt nicht zum Aussehn der Königin des Himmels bringen kann. Die beiden halb ausser Scene gesetzten Männer aber tragen in ihren altersschwachen Zügen demüthig die Schläge des mittelalterlichen Humors.

Das Werk hat vielfältig gelitten; doch nicht so, dass eine Restauration besondre Schwierigkeiten darbietet. Abgebrochen sind im Original: Kopf und linke Hand des stehenden Knaben des Zebedäus; die linke Hand der Maria, die rechte der Anna, mit dem Apfel; der Kopf und beide Aermchen des Christkindes; der rechte Vorderarm des am Boden sitzenden grössern Knaben des Alpheus, die linke Hand des kleineren, der Kopf und beide Aermchen des auf dem linken Schooss der Mutter sitzenden Knäbchens.

DIE KANZEL UND DER HOCHALTAR AUS DER KLOSTERKIRCHE ZU WECHSELBURG.

DIE KANZEL.

11 F. hoch, 10 F. 3 Z. breit.

Bereits im ersten Bande, Bildnerei p. 13, ist Nachricht gegeben von der durch den Grafen Dedo IV aus dem Hause Wettin gegründeten und im J. 1184 durch den Probst Erhardt eingeweihten Kirche des Klosters Zschillen in Wechselburg an der Freiberger Mulde. Es ist dort auch bereits der Kanzel gedacht, welche nach der Construction und Verbindung mit den Pfeilern so wie dem Styl der Bauformen nach für gleichzeitig mit dem Kirchenbau gehalten werden muss. Als ein in Deutschland wohl allein stehendes Denkmal der Art verdient sie doppelte Beachtung und wir geben hier eine Abbildung derselben von der Süd-Westseite, wo zugleich die Vorderseite in Verkürzung und die Westseite mit der schräg aufsteigenden Treppenbrüstung zu sehen sind.

Charakteristisch ist die quadratische Grundform, so wie der ganze solide Unterbau, welcher die Kanzel auf drei Mauern trägt, von denen zwei durch Arkaden unterbrochen sind und die vordere noch durch zwei Säulen eine Verstärkung erhalten hat, welche ein stark vortretendes Gesims stützen. Aehnliche Kanzeln habe ich in Italien gefunden (in Ravello und in St. Ambrogio zu Mailand); sie sind vielleicht um ein weniges älter; doch spricht nichts für die Annahme einer unmittelbaren Einwirkung; jedenfalls sind ihre Sculpturen weit untergeordneter Art.

An denen der Kanzel von Wechselburg wird unsre Aufmerksamkeit vor allem auf die der Conception zu Grunde liegende Gedankenfolge gerichtet, und auf den unmittelbaren Zusammenhang mit der Stelle, welche sie schmückt; wobei gelegentlich die hohe Bedeutung des lebendigen Wortes und der Lehre, welche die deutsche Kirche in keiner Zeit ausser Acht gelassen, eindringlich zu uns spricht. Die Kanzelbrüstung hat durch Abschneiden der vorderen Ecken zwei schmale Flächen gewonnen, so dass sie fünf Seiten eines Achtecks bildet. Aller christlichen Rede Mittelpunkt ist der Segen spendende Heiland und sein Evangelium; und so nimmt er die vordere Fläche, mithin den Mittelpunkt der Kanzel ein. Die Evangelisten-Symbole umgeben sein Bild, an die Zeugen seines Lebens und Wirkens, an den Fundort seiner Lehre zu erinnern. — Auf den schmalen Seiten-Flächen stehen zu seiner Rechten Maria, zu seiner Linken der Täufer Johannes, beide mit erhobenen Händen Zeugniss ablegend für ihn als den Messias. Nicht aber nur für ihn, auch für seine That, für den Erfolg seiner Sendung zeugen sie, indem unter ihren Füssen entkräftet oder entseelt die Mächte liegen, von deren Gewalt das Christenthum die Menschheit befreit. Die mittelalterliche Symbolik wechselt an dieser Stelle sowohl mit den Zeichen, als mit deren Bedeutung, indem bald Schlangen und Löwen, bald Drachen und sonstige Ungethüme mit menschlichen Figuren abwechseln; und ebenso oft Tod und Sünde, als Judenthum und Heidenthum unter denselben zu verstehen

sind. Hier bilden eine Schlange (unter Maria) und eine männliche Gestalt (unter Johannes) den Gegensatz, wobei wohl zunächst an Sünde und Tod zu denken sein dürfte.

Um aber noch bestimmter auf den Hauptinhalt aller Predigt, auf die Bedeutung der Sendung Christi, auf seinen blutigen Sühn-Opfertod und die Erlösung der Menschheit von allem Uebel hinzuweisen, ist nach der in der altchristlichen Kunst sehr beliebten Weise, Ereignisse des Neuen Testaments durch Vorgänge des Alten sinnbildlich zu bezeichnen, an der einen Langseite der Kanzelbrüstung die Opferung Isaaks, an der entgegengesetzten aber die Errettung der von Schlangen gebissenen Israeliten in der Wüste durch die von Moses aufgerichtete ehrne Schlange in Reliefs dargestellt.

Wenn nun noch am Unterbau Cain und Abel mit ihren Opfergaben abgebildet sind, so kann das allerdings eine verstärkte Erinnerung an die religiösen äusserlichen Opfer sein, denen Christi Tod ein Ende gemacht; es liegt aber fast näher, in den ersten Brüdern den Gegensatz des Frommen und des Nichtfrommen aufgestellt zu sehen, ja selbst an die Lehre von der Gnadenwahl zu mahnen; da es in der Schrift heisst: dass Cain, als Gott sein Opfer nicht gnädiglich angesehen, sehr ergrimmt sei, und alsdann die Lehre erhielt aus dem Munde des Herrn: „Wenn du fromm bist, so bist du angenehm; bist du aber nicht fromm, so ruhet die Sünde vor der Thür. Aber lass du ihr nicht ihren Willen, sondern herrsche über sie.“ Wir kehren mit diesen beiden Gestalten zugleich zum Anfang und Mittelpunkt der ganzen Darstellung zurück, indem sie an die Bedeutung Christi als des Weltenrichters erinnern, welcher über Seligkeit und Verdammniss entscheidet.

In Betreff der künstlerischen Eigenschaften des Werks, namentlich des auf unsrer Tafel besonders abgebildeten Reliefs, würde man ohne historischen Anhalt und ohne einige Unsicherheiten der Stellung und Zeichnung der Figuren in Versuchung sein, es in eine viel spätere Zeit, als ans Ende des 12. Jahrh. zu setzen. Es herrscht bei aller Strenge des Reliefstyls soviel Freiheit und Leichtigkeit in der Anordnung, dass man auf eine grosse vielgeübte weitentwickelte Kunstthätigkeit schliessen muss. Die Darstellung ist wenn auch nicht sehr sprechend, doch vollkommen verständlich und bezeichnet deutlich das Verhältniss der Israeliten und des Moses zur aufgerichteten Schlange. Auch in den Bewegungen ist viel Verstand und von überraschend grosser und dabei individueller Charakteristik sind die Köpfe. Fast aber noch mehr Bewunderung erregt die Gewandung, die Mannichfaltigkeit und Schönheit ihrer Anordnung, das Bezeichnende ihrer Motive und das klare Verständniss der Falten mit ihren Zügen und Brüchen, wobei überall freie, natürliche und schöne Formen angewendet sind und noch keine Andeutung des spätern Knitterwerkes gegeben ist.

Unbedenklich von derselben Hand ist

DER HOCHALTAR.

34 F. hoch, 23 F. 8. Z. breit.

Wie die Kanzel als erstes und vielleicht einziges Beispiel ihrer Art in Deutschland dasteht, so ist auch kein Hochaltar vor dem Wechselburger von ähnlicher Form bekannt;

ja es dürfte, da man bis ins 13. Jahrh. und später nur Triptychen von mässiger Grösse auf den Altartisch stellte, der erste Hochaltar überhaupt sein, der errichtet worden. Er ist ganz von Stein und schliesst die Absis an der Basis ihres Halbkreises ab, der Art, dass ein Umgang um den Altartisch mit zwei offnen Arkaden gewonnen ist. Das Ganze besteht aus drei in einander übergreifenden Stockwerken. Wie der mittlere Bogen der untersten Abtheilung mit seiner rechtwinkligen Einfassung in die nächsthöhere einschneidet, so tritt diese mit einem kleeblattartigen Giebel in die oberste ein, welche das Postament für die bildnerische Darstellung bildet, die das Werk nach oben schliesst. Die Neuheit des Unternehmens mag den sichtbaren Mangel an architektonischem Organismus entschuldigen; dem dreitheiligen obern Bogen fehlt eine Basis; die innern Nischen der mittleren Abtheilung müssen sich mit je einer Säule begnügen; die Einfassung des untern Bogens trifft nicht in die Bogenwinkel auf, und was am meisten befremdet, in den Seitenarkaden musste der Flachbogen aushelfen. Der ganze Aufbau ist ein sprechendes Beispiel für den im Formensinn jener Zeit erwachten Widerstreit zwischen der überlieferten Ruhe der Horizontale und der emporstrebenden Verticale, welche ihr Ziel in der Gothik fand. Dagegen ist in der Form der Säulen, in den Profilen der Gesimse und Einfassungen der romanische Charakter festgehalten, ja im Ornament der Capitäle und Bogen ist offenbar eine Wiederaufnahme antiker Kunstformen beabsichtigt, wie man sie vielfach in den letzten Zeiten des romanischen Styles antrifft. Sicher ist in dieser Zeit, also um 1200, der Hochaltar erbaut; dass er mit dem Kirchenbau selbst nicht ganz gleichzeitig ist, zeigt uns ein kleiner Umstand an, auf welchen ich bei der Zeichnung Rücksicht genommen. An der linken Seite oben wird das (später gothisch überbaute) Sacramentarium sichtbar. Es hatte ein Thürchen, dessen eiserne Kegel noch im (steinernen) Thürstock befindlich sind. Der Hochaltar stösst an die Console des Sacramentariums, deren diesseitige Hälfte sichtbar ist. Da wo er an die Thüre hätte stossen müssen mit dem mittlern Gesims, ist ein Ausschnitt gelassen, gross genug um zur Noth das Thürchen lüpfen zu können, immer aber zu klein, um nicht zur gänzlichen Entfernung der Thüre die Veranlassung gegeben zu haben. Es setzt aber dieser Uebelstand das Vorhandensein des Sacramentariums vor dem Hochaltar ausser allen Zweifel.

Ueber die Conception der bildnerischen Ausschmückung können wir einen vollkommenen Aufschluss nicht erhalten, da die Sculpturen der beiden (auf unsrer Zeichnung mit Vorhängen bedeckten) Haupträume verloren gegangen, und von einem ohne Zweifel ähnlichen Werk desselben Meisters in der Marienkirche zu Freiberg aus dem Brande derselben von 1484 nur einige Trümmer gerettet sind. Der religiösen Ideenfolge nach konnte in der untern Abtheilung das verlorene Paradies, darüber die Geburt Christi dargestellt sein. Die Gestalten des Alten Testamentes in den Nischen der mittleren Abtheilung, Daniel und David, Jesaias und Salomo, weisen in näherer oder entfernterer Beziehung auf das mit der Geburt des Messias beginnende Erlösungswerk der Menschheit hin, das in dem Kreuzestod Christi seine Vollendung erreicht. Drei der alttestamentlichen Gestalten, Daniel, David und Salomo, kommen in fast ganz gleicher Darstellung an der Goldenen Pforte zu Freiberg vor (S. die Abbildungen zu Band I., Bildnerei,

p. 4) und deuten unwiderleglich auf den gemeinsamen Urheber beider Werke. Die Darstellung aber vom Kreuzestod Christi, in überlebensgrossen Figuren in Holz geschnitzt und bemalt, hat sich ebenfalls mit geringen Unterschieden in Freiberg vorgefunden und wird jetzt in der Sammlung des sächsischen Alterthum-Vereins in Dresden aufbewahrt. Die Abbildung von Maria und Johannes ist im Band I., Bildnerei, p. 14 mitgetheilt und wird durch die Beziehung zur Wechselburger Arbeit von besonderem Interesse sein.

Dieser letzteren ist ihrer grossen Schönheit und Eigenthümlichkeit wegen hier ein eignes Blatt gewidmet. — Wie diese Gruppe durch ihre Anordnung einen überaus herrlichen und architektonisch befriedigenden Abschluss des Hochaltars bildet, so enthält sie in Auffassung und Darstellung einen überraschenden Reichthum christlicher Ideen. Vor allen zieht der Gekreuzigte Augen und Herz auf sich, indem wir nicht Leiden und Tod, sondern freiwillige Hingebung und Liebe ausgedrückt sehen. Dem Dogma der Dreieinigkeit ist Rechnung getragen durch die Gegenwart des Vaters oberhalb des Gekreuzigten, und durch das Sinnbild des heil. Geistes in seiner Linken; das Leiden aber des Erlösers ist nur in dem Mitleid zu erkennen, welches die zarten Engel zu beiden Seiten bewegt und bestimmt, wenigstens die Kreuzarme anzufassen, als ob sie dadurch die Schmerzen lindern könnten. Menschlich ergriffen vom furchtbaren Erlebniss stehen Maria und Johannes zu beiden Seiten unter dem Kreuz, Joseph von Arimathia aber sammelt am Fusse des Kreuzes liegend in einem Kelch (dem h. Graal) das herabfliessende heilige Blut. Wenn schon diese Gestalt über die individuelle Empfindung wieder hinausführt in die weltgeschichtliche Bedeutung des Opfertodes Christi, so wird dieselbe noch weiter bezeichnet durch zwei zu Boden geworfene Gestalten unter den Füssen von Maria und Johannes. Es war bereits weiter oben von diesen Symbolen die Rede. Hier kann man nicht wohl in Zweifel sein, dass die weibliche Gestalt, unter Maria, das gekrönte babylonische Weib der Offenbarung, die der Sünde gleichgeachtete Abgötterei (das Heidenthum), die männliche, unter Johannes, den Hohenpriester und somit das gefallene Judenthum, das Ende des Alten Bundes vorstellen, während durch Joseph von Arimathia und den heiligen Graal an die Gründung der christlichen Kirche erinnert wird.

In Betreff des Styls ist mit diesem Werke gegen das erwähnte (Bd. I., Bildnerei, p. 14 abgebildete) aus Freiberg ein auffallender Fortschritt gemacht, indem an die Stelle einfacher, fast gradliniger Gewandformen hier eine Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Brüche und eine ungemeine Freiheit der Anordnung getreten ist, während die Grundmotive beibehalten und die Mittel der Belebung des Umrisses nur in verstärkter Weise angewendet sind.

Einige Missverhältnisse abgerechnet sehen wir hier — in Betreff der Klarheit der Gedanken, der Grösse der Composition, der Feinheit der Empfindung in den Motiven, der Phantasie und des Geschmacks bei den Gewändern und des tiefeindringenden Naturstudiums aller Formen — die deutsche Kunst zu Anfang des 13. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo sie noch so gut wie allein stand im Occident, auf einer Höhe, von der es offenbar nur noch Eines Schrittes zur Vollendung bedurfte; welchen wirklich zu thun ihr leider! verwehrt geblieben.

DIE HEILIGE JUNGFRAU.
IM BESITZ DES HERRN DOMPROBSTES WÜRSCHMIDT IN ERFURT.

1 F. 9 Z. hoch.

Die mitteldeutsche Bildhauerschule, auf deren Arbeiten aus dem 12. bis 16. Jahrh. wir in den Kirchen und Stiftern an der Saale und Unstrut, am Harz und im Meissner Lande treffen, scheint sich westlich nicht über Erfurt hinaus erstreckt zu haben, und Erfurt selbst bietet nur wenig Anhaltpunkte für die Annahme einer einigermâssen ausgezeichneten derartigen Thätigkeit. Die Sculpturen am Portal des Domes gehen nicht über handwerksmässige Machwerke des 14. Jahrhunderts hinaus; keines der vorhandenen Grabdenkmäler in der Predigerkirche lässt, obschon sich recht beachtenswerthe Arbeiten darunter finden, auf hervorragende und eigenthümliche Kräfte schliessen. Kleine Tragsteine im Chor derselben Kirche, halbe Engelgestalten von grosser Zierlichkeit können den Thatbestand nicht ändern; der Hochaltar daselbst mit seinem bunten Schnitzwerk ist ein ziemlich hausbacknes Werk von M. Wohlgemuth, und auch das Schnitzwerk am Hochaltar der Barfüsserkirche, eine Krönung Mariä, ist — falls es aus Erfurt stammt — nicht hinreichend, ein günstigeres Urtheil hervorzurufen. Auch was sich sonst zerstreut an Häusern, Kirchhofmauern etc. findet, hebt die Bildhauer Erfurts in keiner Zeit über den Kreis der Mittelmässigkeit.

Um so mehr muss es überraschen, inmitten dieser wenig bedeutenden Dinge ein Werk ersten Ranges zu finden, dessen Urheber zu den ausgezeichnetsten und vollendetsten Künstlern des 15. Jahrhunderts zu zählen, und das nach allen Anzeichen in Erfurt selbst entstanden ist, nehmlich die Statuette der heiligen Jungfrau, gegenwärtig im Besitz des Herrn Domprobstes Würschmidt daselbst, von welcher wir hier eine Abbildung geben. Sie befand sich ehedem in der nun zu einem Militair-Magazin verwendeten alten Peterskirche zu Erfurt und ist aus einem Alabaster gearbeitet, welcher in der Nähe der Stadt gebrochen wird, was vornehmlich die Annahme unterstützt, dass sie daselbst angefertigt worden.

Sie ist in knieender Stellung abgebildet und gehört offenbar zu einer Gruppe der Verkündigung, von welcher der Engel vielleicht noch einmal aufgefunden wird. Vor ihrem Gebetpult knieend, im Gebetbuch lesend ist sie von der himmlischen Erscheinung überrascht worden und hört ihr zugewendet die Botschaft Gottes an.

Was vor allem in die Augen fällt, das ist die ganz ungewöhnliche bildnerische Durchbildung des Werks. Während sonst, wenigstens bei den Arbeiten aus dem 15. Jahrh., noch immer Ecken und Härten sichtbar sind, Willkühr auch nicht immer vermieden wird, ist hier die strengste Consequenz und Klarheit und eine solche Bestimmtheit, Feinheit und Reinheit der Ausführung, wie sie an den vollendetsten Werken der italienischen Bildnerei, z. B. an den Marmorreliefs eines Civitale, kaum wahrgenommen werden. Mit der grössten

Leichtigkeit und Natürlichkeit legt sich das Gewand dem Körper an und spricht seine Bewegung und Wendung deutlich aus; ebenso ist der Mantel, wie er bei der raschen Wendung des Körpers von der linken Schulter gefallen, von der rechten aber zurückgezogen wird, bis auf die schwere Masse, welche die Unterbeine bedeckt, mit klarem Verständniss angeordnet. Dazu sind in der Haltung und Bewegung (z. B. des Oberkörpers gegen den Unterkörper, des linken Armes gegen den Oberkörper, des Kopfes gegen die Schultern etc.) so feine Gegensätze und in so harmonischer Auflösung, der Kopf sitzt so richtig zwischen den Schultern, die ganze Gestalt ist so sehr wie hingegossen, dass wir auf einen sehr bedeutenden Künstler als Urheber schliessen müssen, um so mehr, als auch in den Proportionen die gewöhnlichen Verstösse nicht gemacht sind. Wahrhaft entzückend aber ist die Sorgfalt, die Vollendung und der Geschmack, womit das lang herabwallende Haar, und die Brüche des Gewandes bis ins kleinste Fältchen, bis in die verborgenste Vertiefung ausgeführt sind.

Wenn die Freiheit und Schönheit in der Anordnung und Zeichnung des Faltenwurfes auf eine durchaus ideale Richtung des Künstlers schliessen lassen, so ist diess bei den Körperformen weniger der Fall. Die Züge des Gesichts mit den etwas in die Breite gehenden Verhältnissen sind sehr individuell; noch mehr an die Benutzung eines bestimmten Modells erinnern die Hände mit den stark ausgebildeten Knöcheln. Dazu sind beide Hände beschäftigt in einer Weise, welche deutlich verräth, dass uns der Künstler sein Bild recht lebenswahr hat hinstellen wollen; so hält die Rechte das Mantelende, so bezeichnet die Linke eine ganz persönliche Gewohnheit, während des Lesens die Finger zwischen den Blättern des Buches zu halten.

Am meisten aber tritt diese Absicht des Künstlers und seine ausgeprägte Eigenthümlichkeit in der Auffassung des Gegenstandes hervor, wie sie aus den Motiven der Darstellung und aus dem Ausdruck deutlich zu erkennen ist. Von der üblichen Demuth, frommen Hingebung, mädchenhaften Furcht und Heiligkeit ist hier kein Zug. Nach der ersten Anrede des Engels hat sie sich gefasst; den ungeheuren Inhalt seiner Botschaft hat sie schnell im Geiste erwogen, ein wunderbarer Ernst kommt über sie und mit der Ruhe nicht der Resignation, sondern der Zuversicht und Seelenstärke, welche vor keiner Aufgabe zurücktritt, sagt sie: „Des Herren Wille geschehe!“

Woher nun dieser Meister gekommen, durch wen er seine Bildung erhalten, welchen Einfluss er geübt, ist vorläufig noch in Dunkel gehüllt. Er schliesst sich mit dieser Madonna an keine der bekannten Kunstübungen an und setzt Mittelglieder zwischen seinen und frühern Leistungen voraus, von denen wir noch keine Kunde haben. Wichtig ist, dass wir wenigstens noch ein Werk seiner Hand haben. Es ist ein h. Hieronymus, der dem Löwen den Dorn auszieht, eine sitzende Statuette von kleinern Dimensionen, als die Madonna; von gleicher Schönheit und Vollendung in der Ausführung und aus dem gleichen Alabaster gemeisselt. Es befindet sich gleichfalls im Besitz des Herrn Domprobstes Würschmidt in Erfurt.

DIE APOSTEL- UND DIE MÄRTYRER-TAFELN
IM MÜNSTER ZU BASEL.

6 F. lang, 3 F. 11 Z. hoch.

Im Münster zu Basel (gegenwärtig am Ostende der Seitenschiffe) werden zwei Tafeln aus Sandstein aufbewahrt, welche wegen der darauf befindlichen Reliefs sehr beachtenswerth sind. Im Styl übereinstimmend mit den Bildnereien aus Kaiser Heinrichs II. Zeit durfte man wohl annehmen, dass sie von ihm als dem ersten Gründer des Münsters herrührten, obschon die Beziehung zu dem Martyrer Vincentius nicht klar war. Neuen Forschungen zufolge, deren gütige Mittheilung ich dem Urheber derselben, Herrn Architect Riggenbach in Basel verdanke, sind diese Tafeln ursprünglich Theile eines Altares der St. Vincentius-capelle, welche im Domherrnhof gestanden und erst im Jahre 1580 abgetragen worden. Ueber die Gründungs-Zeit und Ursache dieser Capelle ist uns nichts bekannt; urkundlich wissen wir, dass sie 1251 schon stand. Die Tafeln reichen, wie erwähnt, höher hinauf. Gleich den Sculpturen der Bamberger Schule stehen sie in einer ganz verwandten Beziehung zur altrömischen Kunst; mit dem einen allerdings sehr auffallenden Unterschied, dass wenn die Bamberger Künstler häufig ihre Verhältnisse zu kurz nahmen, der Meister der Basler Tafeln die seinen viel zu sehr gestreckt hat. Die eine dieser Tafeln enthält sechs Apostelgestalten und setzt somit noch eine andere ähnliche, oder vielmehr zwei halb so grosse voraus, welche in Verbindung mit der zweiten noch übrigen, der Märtyrertafel, den Altartisch gebildet.

Die Anordnung der Aposteltafel ist von den altchristlichen Sarkophag-Platten entlehnt, wo diese Arkaden-Eintheilung sehr häufig vorkommt. Die Säulen sind eine freie, etwas mangelhafte Umbildung der römisch-korinthischen; die Apostel haben etwas von römischen Prätoren oder Proconsuln; sie sind verschieden ohne bestimmt charakterisiert zu sein, selbst die äusserlichen Unterschiede im Haar- und Bart-Wuchs und Schnitt deuten nicht auf feststehende Typen; kein Emblem mit Ausnahme der Schlüssel bei Petrus zeichnet sie aus und nur die in Stein gegrabene Namens-Inschrift gibt die Absicht des Künstlers kund. Dabei sind die Gesichtszüge so allgemein gehalten, dass nicht im mindesten auf naturalistische Anwandlungen zu schliessen ist. Auch den Körperformen sieht man eine nur sehr oberflächliche Bekanntschaft mit der Natur an. Dagegen zeigen die Gewänder ein klares und verständiges Eingehen auf die Formen des Gefältes und eine fast ebenso klare Empfindung für die ernste, feierliche Wirkung der langgezogenen Linien und breiten Flächen. Die Ausarbeitung verräth eine geschickte und geübte Hand: nur hat die Tafel Beschädigungen erlitten, namentlich an den Köpfen von Bartholomäus und Jacobus.

An der Märtyrertafel muss uns die für eine so frühe Kunstperiode überraschende Befähigung des Künstlers auffallen, dem es gelungen ist, innerhalb der engen von der Bildnerei und vom Raum gesteckten Grenzen seinen Gegenstand vollkommen klar zu bezeichnen.

Die Tafel ist in vier Felder getheilt, von denen jedes zwei Scenen aus der Legende des heil. Vincentius enthält, welcher im Jahre 304 unter Kaiser Diocletian den Märtyrer-Tod in Spanien erlitt. Hier war Dacianus Proconsul. Diesen sieht man in der ersten Abtheilung des ersten Feldes auf seinem Richterstuhle sitzen. Es sind ihm vorgeführt der Bischof Valerius und sein Diaconus Vincentius. Der Proconsul verlangt Unterwerfung unter die alten Götter, deren oberster auf der Säule neben ihm zu sehen ist. Auf die erfolgte Weigerung wird der Bischof verbannt, Vincentius aber, als der Jüngere, zu Bekehrung durch Martern verurtheilt. Die erste Strafe erleidet er (wie auf demselben Felde zu sehen) an eine Säule gebunden, unter Geisselhieben roher Schergen.

Mit Wunden bedeckt wird er (auf dem zweiten Felde) in einen Thurm gestossen, wohin ihm Gott als Trost und Beistand einen Engel sendet. Aber sogleich wird er neuen Qualen preisgegeben. Im Angesicht des Proconsuls, welchem der Teufel böse Gedanken einbläst, wird er auf einen Rost gelegt und gebraten. Ein Scherge facht die Gluth an, andre zwicken ihn mit spitzen Stangen, aber ein Engel naht sich ihm mit der Märtyrerkrone.

Nach weiterhin ihm auferlegten Qualen haucht endlich Vincentius im Kerker seinen Geist aus. Der wird von Engeln in Empfang genommen und zum Himmel getragen (drittes Feld); unter ihm aber die bereits in Verwesung übergehende Hülle von den Schergen des Dacianus, die sich gegen den Leichengeruch Mund und Nase verhüllt haben, herausgezogen und aufs offne Feld geworfen als Speise für die Raubthiere. Allein auch der Leichnam steht unter besonderem Schutze; Raben vertheidigen ihn gegen den Anfall hungriger Wölfe. Da beschliesst der Proconsul ihn auf anderm Wege aus der Welt zu schaffen. Er lässt ihn ins Meer versenken (viertes Feld). Seine treuen Hüter, die Raben haben ihn begleitet, um Zeugniss abzulegen, dass der von den Meereswogen ans Land gespülte Leichnam der des heiligen Märtyrers ist. Hier finden ihn seine Freunde, nehmen ihn auf, bauen ihm eine Capelle und legen ihn daselbst in einen Sarkophag.

Uebersehen wir die Mangelhaftigkeit der Form, so müssen wir dem Werk eine beachtenswerthe Stelle anweisen. Abgesehen von der Naivetät der Darstellung, die einfach immer auf deutliche Bezeichnung des Ereignisses ausgeht, gehört eine vielseitige, aufmerksame Beobachtung des Lebens dazu, um gewisse Handlungen kenntlich zu machen, z. B. das Feuer anfachen, das Aufmauern etc.

Die ersten Aufzeichnungen dieser Märtyrer-Geschichte verdanken wir dem Dichter Aurelius Prudentius, einem Zeitgenossen des heil. Augustinus, der ein langes Gedicht darüber abgefasst hat. In welcher Beziehung aber der Heilige zu der Stadt Basel gestanden, ist nicht bekannt.

Vgl. Pipers evangel. Kalender 1854.

DER KAMPF UM DIE SCHIFFE
UND DER NIBELUNGEN-TAFELAUFSATZ.

Von L. v. Schwanthaler.

Es existiert eine Zeichnung von Schwanthaler aus seiner frühen Jugendzeit, in welcher er sich selbst dargestellt hat, die rechte Hälfte in antiker Form, die linke mit allen Attributen der romantischen Zeit. Und in der That diese Doppelnatur spricht sich in seinen künstlerischen Leistungen mit aller Entschiedenheit aus, und es ist schwer zu sagen, auf welcher Seite das Uebergewicht war; nur dass das Herz durch mittelalterliche Träume mehr in behagliche Ruhe, durch die Bilder des Alterthumes mehr in stürmische Bewegung gebracht wurde.

Der „Kampf um die Schiffe“ ist aus dem XV. Gesang der Iliade genommen. Here hatte den Gemahl auf dem Berg Ida eingeschläfert; so dass Poseidon ungehindert den Griechen beistehen, und Hektor von Ajax verwundet werden konnte. Nur wurden nach seinem Erwachen Iris und Apollon zu den Kämpfenden entsendet. Iris bringt dem Meerbeherrscher Poseidon den Auftrag des höchsten Gottes, abzulassen vom Kampf und zurückzugehn in die Meerfluth, welchem Gebot der Gott unwillig Folge leistet. Apollon muss mit der quastumbordeten Aegis zum Schutze Hektors und zum Schrecken der Achaier auf den Kampfplatz eilen, dass sie die Flucht ergreifen. Er stürzt die Mauer der Achaier nieder, die diese zum Schutze der Schiffe aufgeführt; Hektor, der unter dem Schirm Apollons mit seinen Troern Feuer in die Schiffe werfen will, wird von Ajas abgehalten, dessen gewaltiger Speerwurf den Kaletor tödtet, während Teukros vom nächsten Schiff Pfeil auf Pfeil gegen die anstürmenden Troer entsendet. Im immer erneuten Kampfe fallen Helden auf beiden Seiten, das heftigste Handgemenge entsteht um das Schiff des Protesilaos, das Hektor in Brand steckt, und zu welchem immer neue Schaaren der Troer über die niedergestürzte Mauer herbeistürmen.

Das Relief, zu welchem Schwanthaler gegenwärtige Zeichnung im J. 1825 gemacht, wurde von ihm im Auftrag des Königs Maximilian I. von Bayern in Wachs modelliert, weil es für ein Silberservice verwendet werden sollte, dessen Ausführung indess der Tod des Königs verhinderte. Es gehört unbedenklich zu den frischesten Werken seiner schöpferischen Phantasie und zeigt bei aller Leichtigkeit der Darstellung doch ein sehr besonnenes und gründliches Eingehen sowohl auf den Geist des Epos, als auf den besondern Gegenstand der Darstellung. Die Handlung ist überaus sprechend; nirgend ist eine überflüssige oder gar eine falsche Bewegung und es herrscht eine so richtige Verwendung der Mittel, dass wir in wenigen Figuren den ganzen mächtigen Kampf um die Schiffe, anstürmende Wuth, wilde Flucht, ungebeugten Muth des Widerstandes, Mord und Tod zu Wasser und zu Land, Götter und Menschen, kurz das Ereigniss im Ganzen und in allen Theilen vor uns sehen, ohne dass der Künstler dafür mehr Figuren verwendet hat, als die strengen Gesetze der höhern Sculptur gestatten.

Die mit der Begeisterung für das Alterthum verbundene Schwärmerei für das Mittelalter fand bei Schwanthaler einen sprechenden Ausdruck nicht nur in der Ansammlung von Waffen, Geräthschaften, Trachten und Kunstwerken der romantischen Zeit, einschlägigen Büchern und Kupferwerken, sondern ganz vorzüglich in der Schöpfung eines neuen romantischen Styles für die Bildhauerkunst, den er mit Freiheit und Leichtigkeit handhabte, und welcher vielfache Nachahmung gefunden hat.

Unter den zahlreichen von ihm in diesem Styl ausgeführten Werken verdient vornehmlich ein Tafelaufsatz von vergoldeter Bronce, von 5. F. Höhe und 2 F. 4. Z. unterm Durchmesser allgemeine Aufmerksamkeit. Er hat die Nibelungen zum Gegenstand und wurde 1842 bei der Vermählungsfeier des (damaligen) Kronprinzen Maximilian von Bayern mit Prinzessin Maria von Preussen zum ersten Mal als Schmuck der Hochzeittafel aufgestellt.

Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, in einer Folge von Gestalten den Eindruck wieder zu geben, welchen das Heldengedicht der Nibelungen so zu sagen äusserlich macht, ohne durch die Anordnung an bestimmte Begebenheiten oder Situationen erinnern zu wollen. Die für den Zusammenhalt des Ganzen gewählte Architektur schliesst sich nur mit der Kreuzrosette der Basis dem romanischen Style an, und ist übrigens eine Art Natur- oder Waldbaukunst, aus einem Eichenstamm geformt.

Zwischen der Basis und der Platte der zweiten höhern Abtheilung um den untern Stamm der Eiche sind verschiedene Gegenstände und Gestalten angebracht, welche uns an das Jagd- und Kampfleben der Nibelungen, insbesondere Sigfrieds erinnern. Da ist der Drache, der den Nibelungenschatz bewacht und der gefesselte Riese, der den erbeuteten dem Sigfried wieder streitig machen wollte; da sind Jagdtrophäen aller Art und erschlagene Riesen (auf der andern Seite der Zwerg Alberich, Meerweiber etc.). An den vier eckigen Vorsprüngen aber stehen von den Nibelungen Hunold der Kämmerer, Ortwin von Metz der Truchsess, Dankwart der Marschalk und Sindolt der Schenk.

Während so die feindlichen Gegensätze den untern Raum einnehmen, tritt uns auf der Plattform der zweiten Abtheilung die Vereinigung der später im Vernichtungskampf gegeneinander stehenden Nibelungen und Amelungen entgegen. Wie bei einem frohen Festgelag erheben die Helden ihre Trinkhörner zum Willkommen-Gruss, auf der Rechten die Nibelungen, auf der Linken König Etzel mit Helga und seinen Mannen. Auf unsrer Bildtafel sieht man links Rüdiger und Gernot mit erhobenen Trinkhörnern, ihnen folgen Brunhild und Kriemhild, Gunther mit Hagen, Volker der Spielmann u. A. Den Säulenknauf haben Knappen inne, auf der Spitze aber stehen als die obersten Helden beider Schaaren Sigfried der Nibelunge und Dietrich von Bern, der Amelunge.

Zur Vervollständigung des Tafel-Aufsatzes gehören noch fünf kleinere Stücke, zwei von je 4 F. 3 Z. Höhe, und drei je 3. F. 6 Z. hoch, das eine mit der ersten liebevollen Umarmung Sigfrieds und Kriemhildens, das andre mit dem ahnungsvollen Abschied vor der verhängnissvollen Jagd.

ausserlich macht, ohne durch die Anordnung

zu wollen. Die für den Zusammenhalt

mit der Kreuzrosette der Basis

aus einem

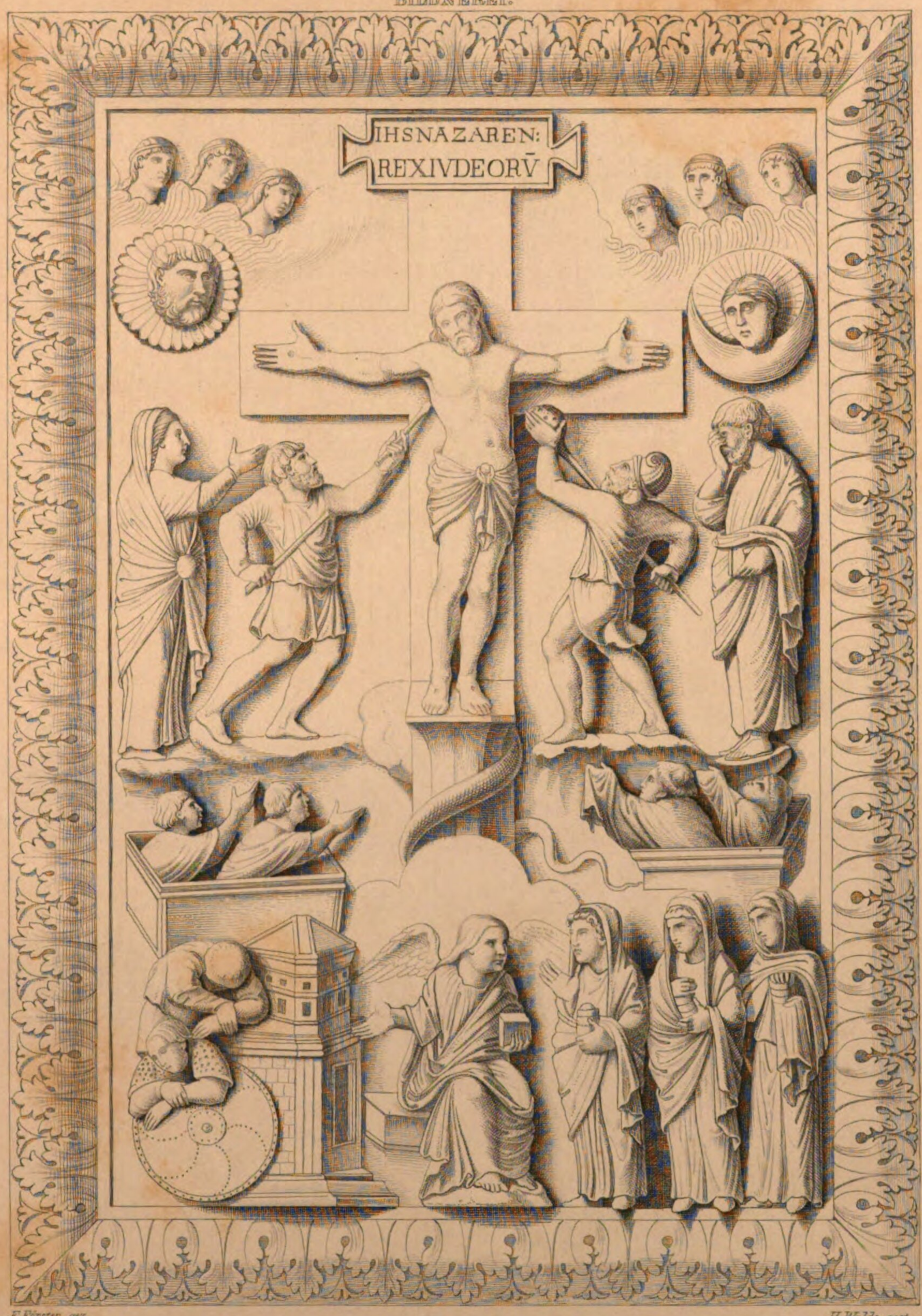
Gegensätze den untern Raum

Sigfried der

von je

Umarmung

der verhängnisvollen Jagd.



E. Förster gez. *H. Wälde gest.*

DIE KREUZIGUNG

ELFENBEINRELIEF AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

LE CRUCIFIEMENT
Relief en Ivoire à Munich.

THE CRUCIFIXION
Ivory at Munich.

T. O. Weigel Leipzig.

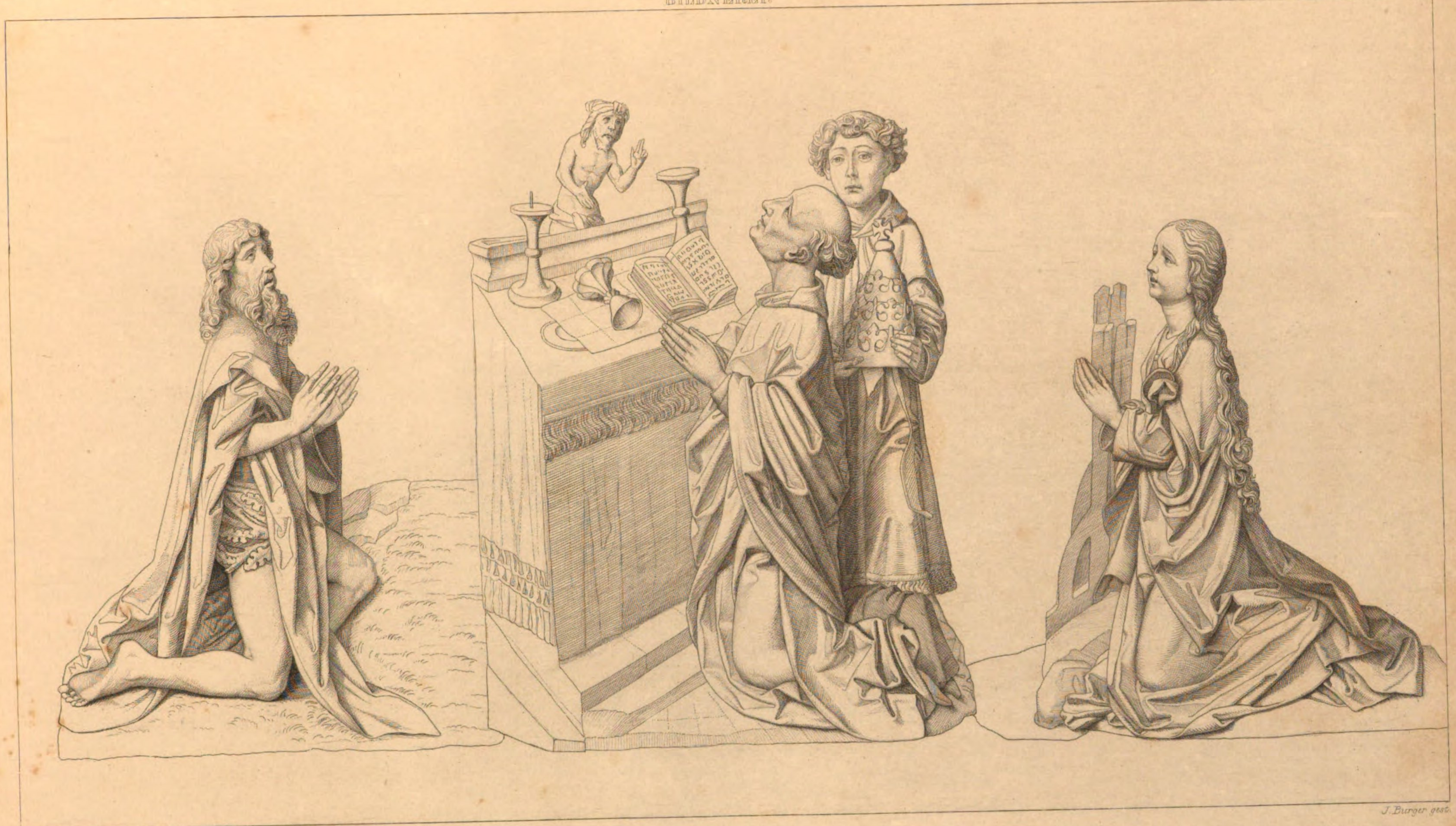
L. Friedrich gest.

E. Förster gez.

DIPTYCHON
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

DIPTYQUE À MUNICH. DIPTYCH AT MUNICH.

T. O. Weigel, Leipzig.



E. Förster gez. mit Photogr. von Böttcher.

J. Burger gest.

L'AUTEL DE ST. GRÉGOIRE
par Schramm.

DER S. GREGORIUS-ALTAR
VON SCHRAMM.

THE ALTAR OF ST. GREGORY
by Schramm.

T. O. Weigel Leipzig.

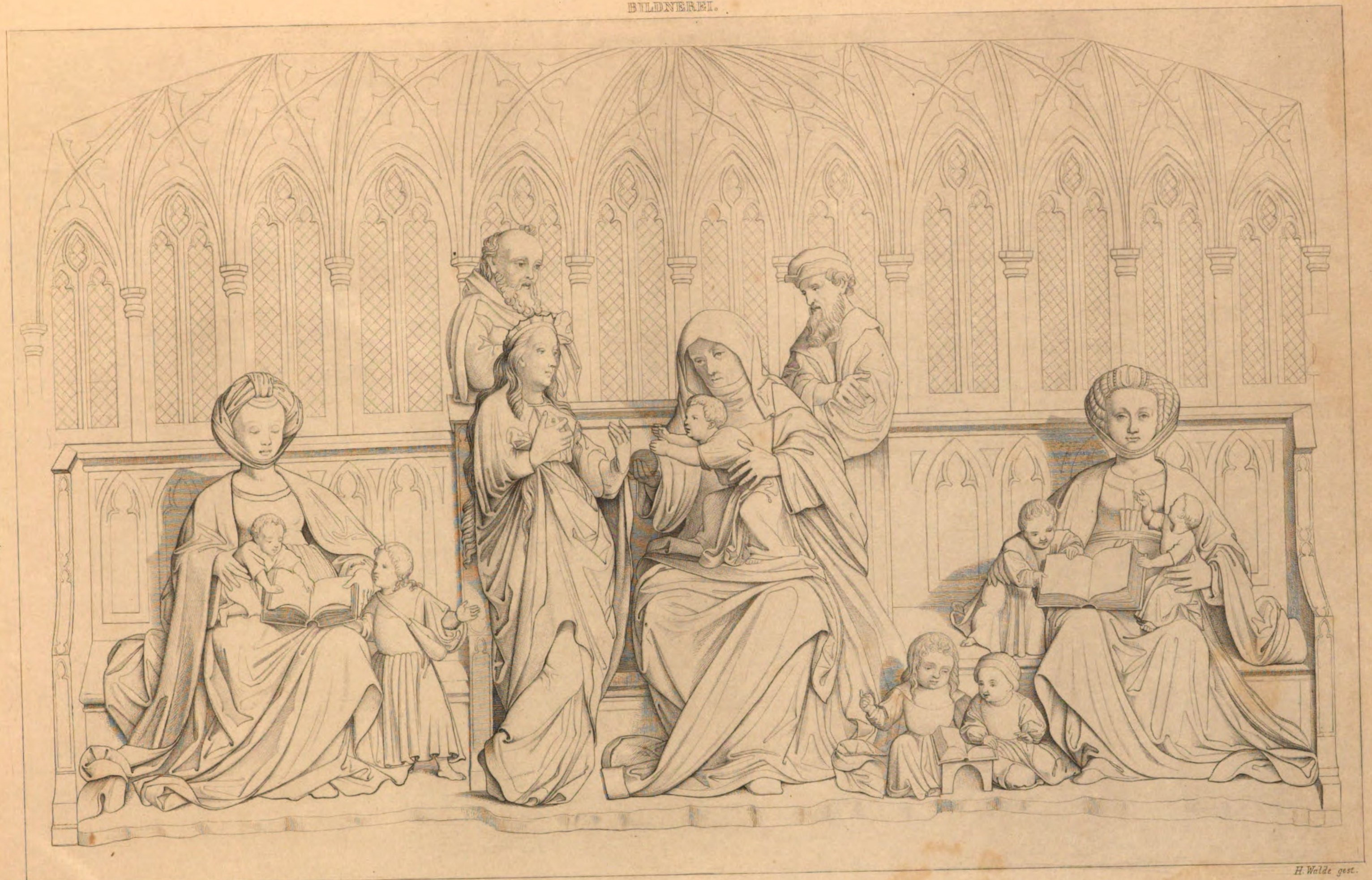
F. Bondel gez. H. Walde gest.

RELIEF DE L'EGSTERSTEIN
en Vestphalie

DER EGSTERSTEIN
IN WESTFALEN.

THE EGSTERSTONE, RELIEF
in Westphalia

T. O. Weigel. Leipzig.



H. Walde gest.

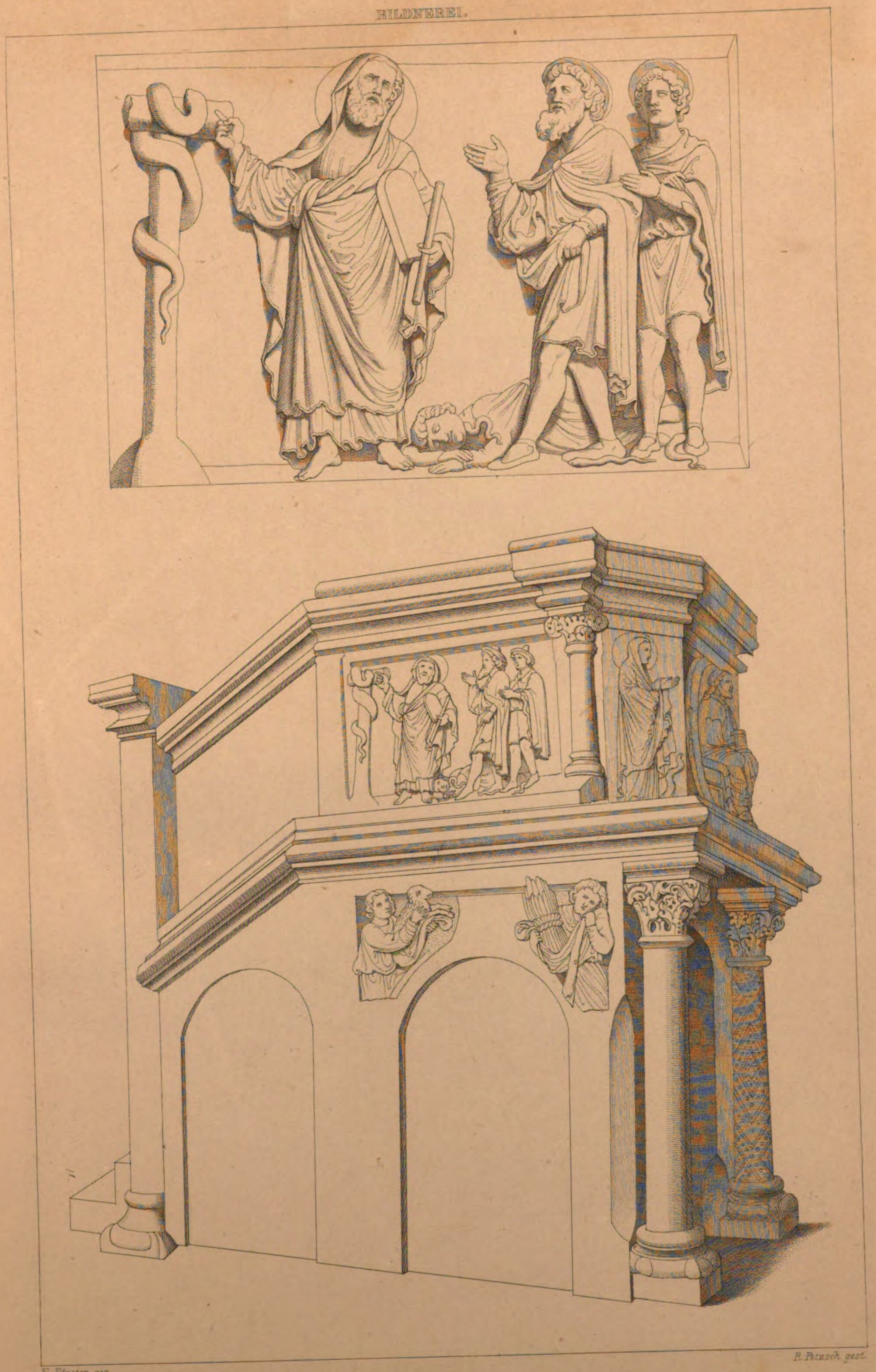
E. Förster gez.

LES SAINTES FAMILLES DANS L'ÉGLISE DE STE-ÉLISABETH
à Marbourg.

DIE HEIL. FAMILIEN
IN ST. ELISABETH ZU MARBURG.

THE HOLY FAMILIES IN ST. ELIZABETH'S CHURCH
Marburg.

T. O. Weigel. Leipzig.

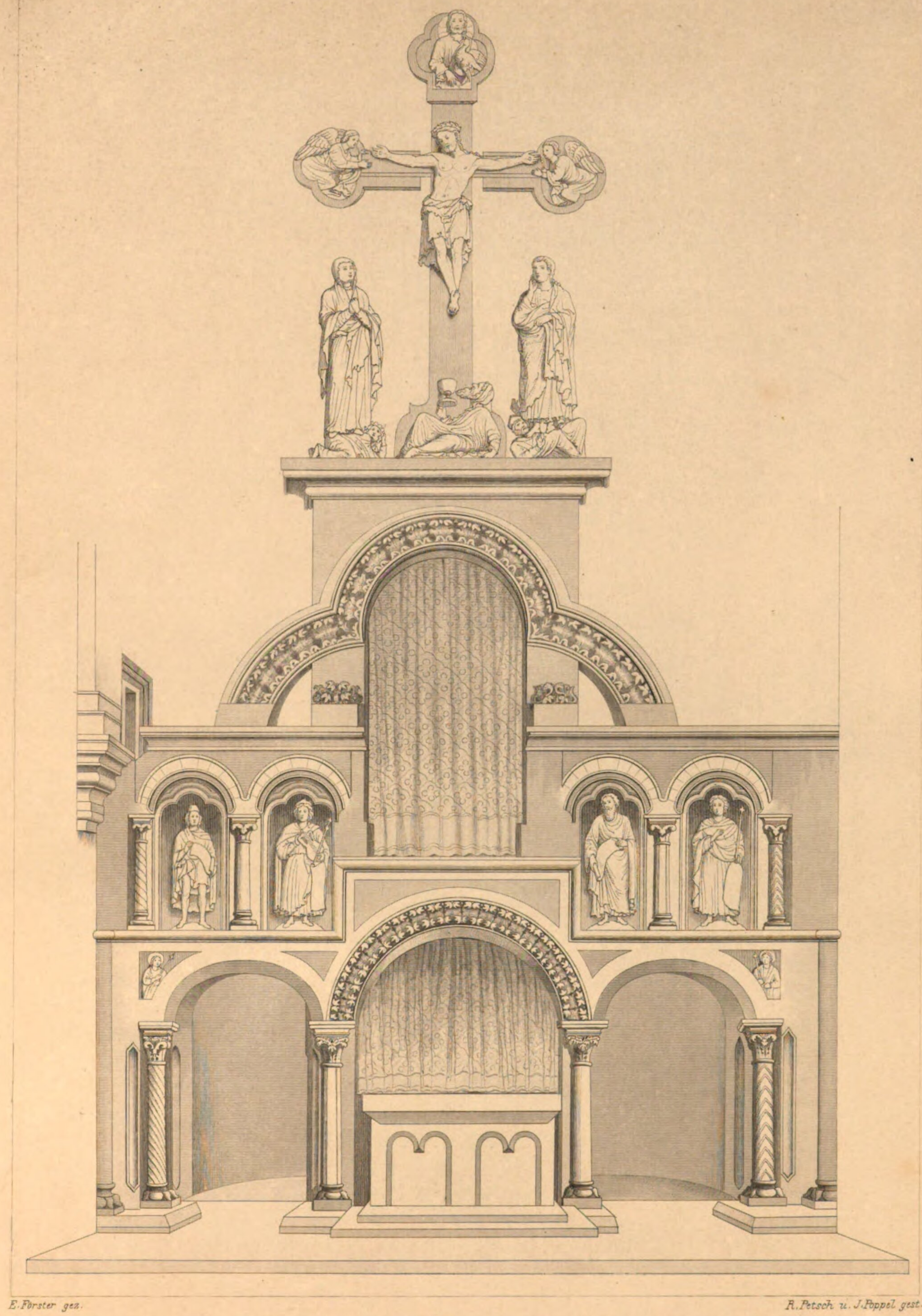


E. Förster gez. R. Petzsch gest.

DIE KANZEL IN WECHSELBURG.

CHAIRE À PRÊCHER À WECHSELBOURG. PULPIT AT WECHSELBURG.

T.O. Weigel. Leipzig.

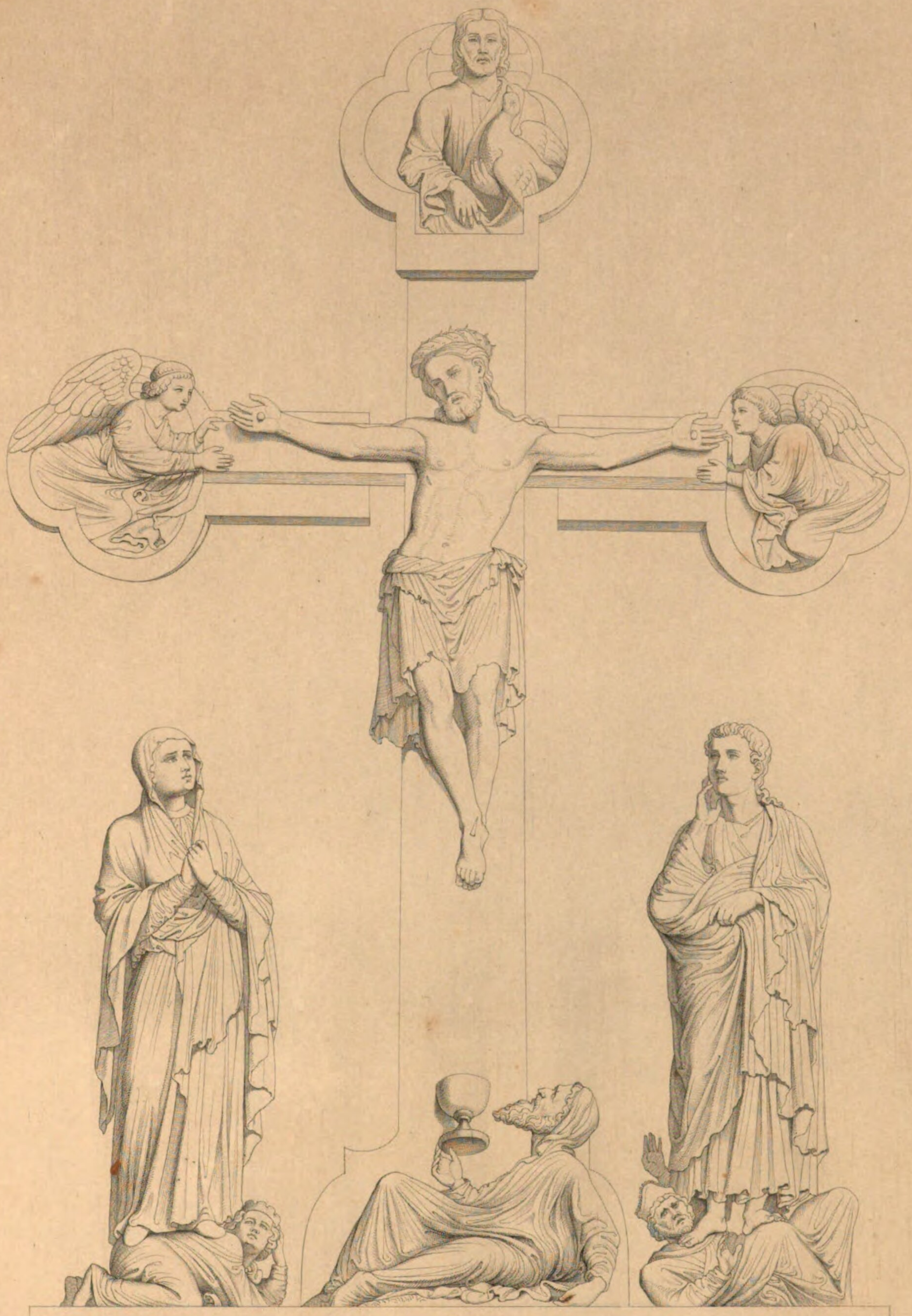


E. Förster gez. R. Petsch u. J. Poppel gest.

HOCHALTAR IN WECHSELBURG.

MAÎTRE-AUTEL À WECHSELBOURG. HIGH-ALTAR AT WECHSELBURG.

T. O. Weigel. Leipzig.



E. Förster gez. R. Petzsch gest.

CHRISTUS AM KREUZ

VOM HOCHALTAR DER KIRCHE ZU WECHSELBURG.

GRAND CRUCIFIX
à Wechselbourg.

HOLY ROOD
af Wechselburg.

T. O. Weigel . Leipzig.

E. Förster gez. J. Burger gest.

DIE HEILIGE JUNGFRAU

IM BESITZ DES DOMPROBSTES WÜRSCHMIDT IN ERFURT.

LA STE. VIERGE
chez M. Wurschmidt à Erfurt.

T. O. Weigel. Leipzig.

THE VIRGIN
at Mr. Wurschmidt's, Erfurt.

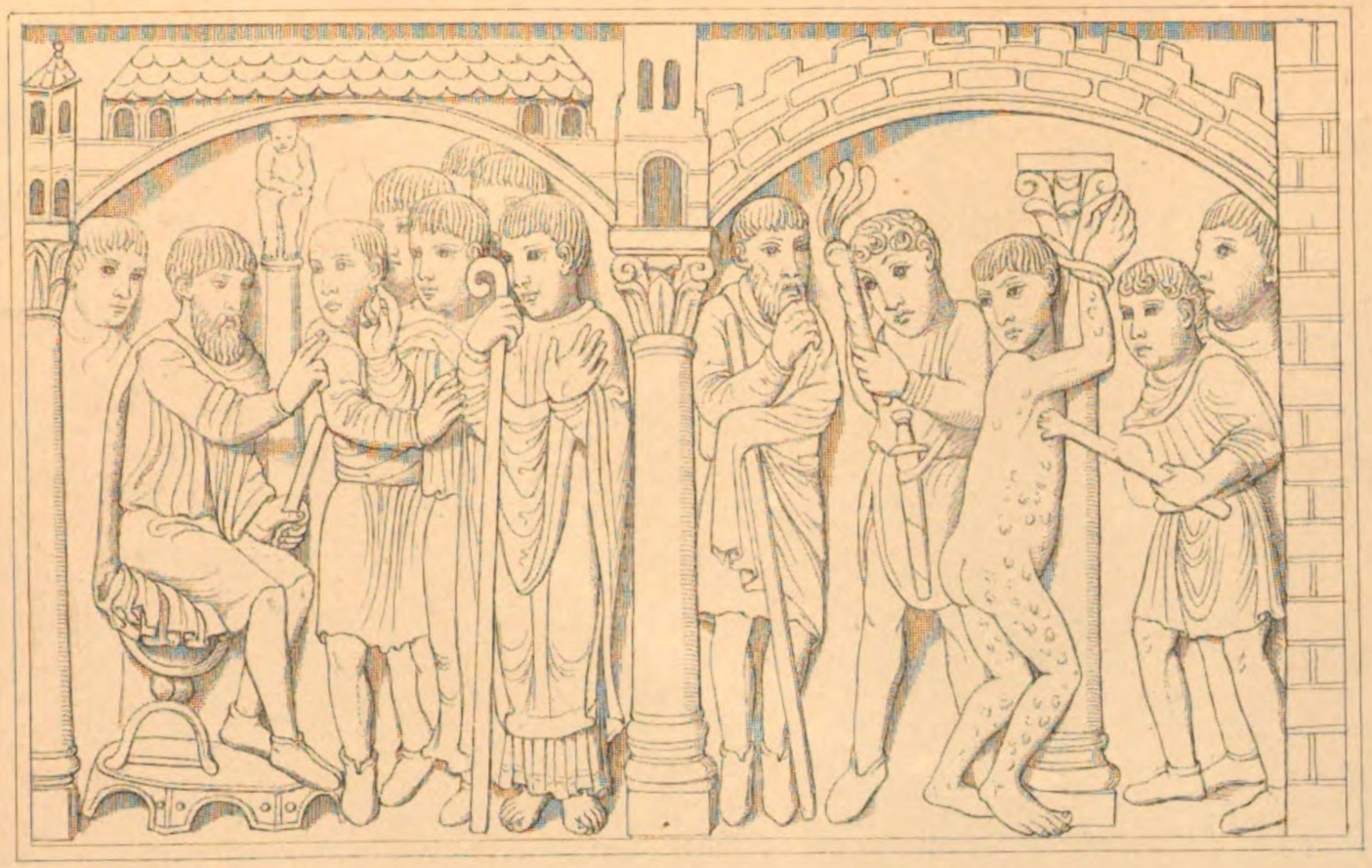
Wick photogr. R. Petzsch gest.

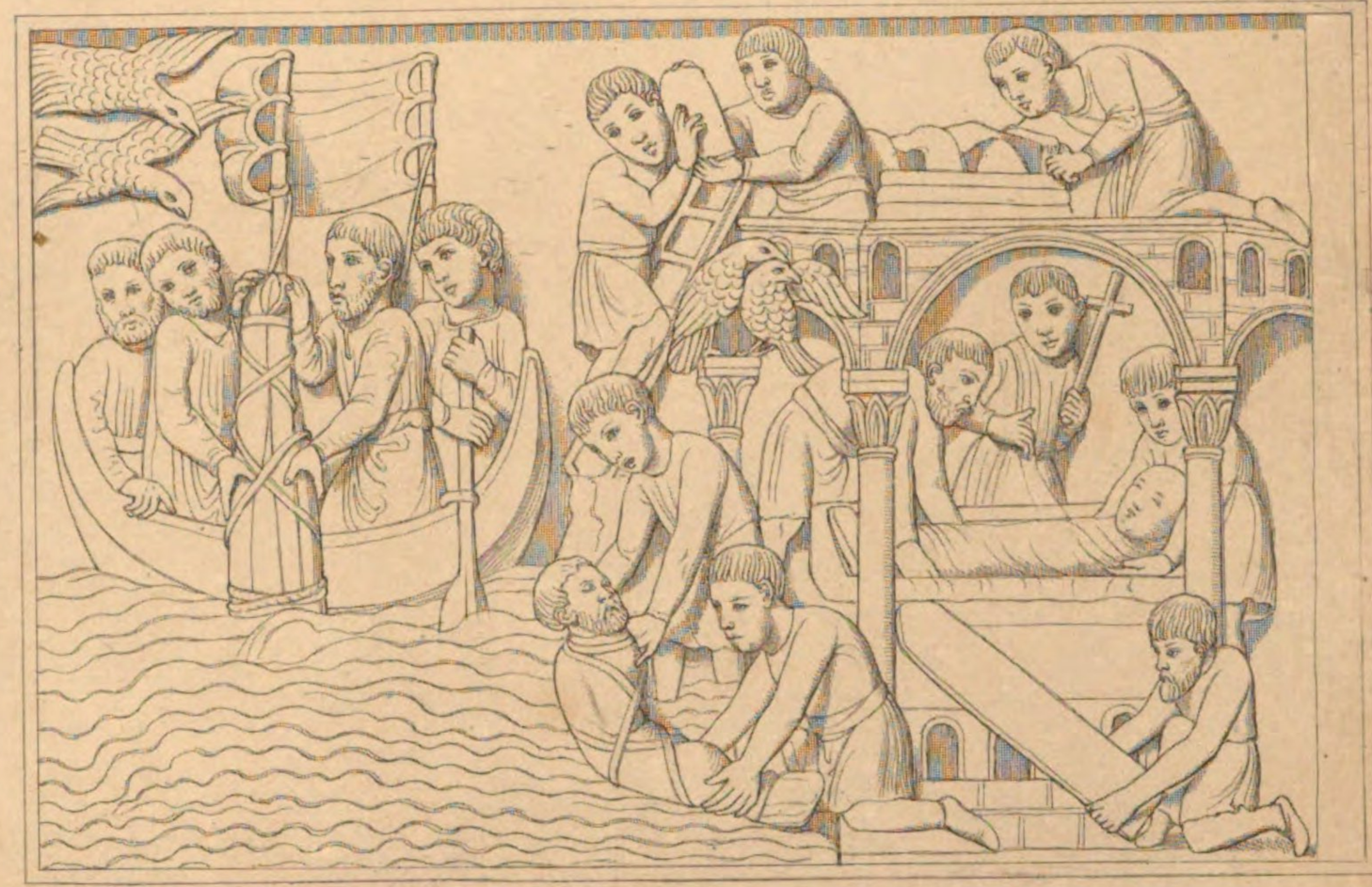
LES APÔTRES.
dans la Cathédrale de Bâle.

DIE APOSTEL
AUS DEM MÜNSTER ZU BASEL.

THE APOSTLES.
in the Cathedral at Basel

T. O. Weigel, Leipzig.





Wick photogr.

R. Petzsch gest.

DIE MÄRTYRERTAFEL
AUS DEM MÜNSTER ZU BASEL.

LE MARTYRE DE ST. VINCENT
dans la Cathédrale de Bâle.

THE MARTYRDOM OF ST. VINCENT
in the Cathedral at Basel.

T. O. Weigel, Leipzig.

L. v. Schwanthaler gez. *J. Burger gest.*

DER KAMPF UM DIE SCHIFFE, ILIAS XV.

VON L. v. SCHWANTHALER.

LE COMBAT POUR LES VAISSEAUX.
par Schwanthaler.

THE BATTLE FOR THE SHIPS.
by Schwanthaler.

T. O. Weigel. Leipzig.

Photogr. v. Böttger. *A. Petzsch gest.*

COLONNE DE BRONZE DORÉ.
par Schwanthaler.

DIE NIBELUNGEN
TAFELAUFSATZ VON LUDW. V. SCHWANTHALER.

COLUMN OF GILT BRONZE.
by Schwanthaler.

T. O. Weigel. Leipzig.

DRITTE ABTHEILUNG.

MALEREI.

MATTEUS

DELLE ABHEILUNG

S. JOHANNES DER TÄUFER

VON BARTHOLOMÄUS ZEITBLOM.

(Das Original ist 8 3/4 mal grösser.)

Bartholomäus Zeitblom ist unbedingt der bedeutendste Meister der schwäbischen Malerschule. Doch sind wir über ihn und seine Bildungsgeschichte noch völlig im Unklaren. Einem Selbstbildniss zufolge vom Jahre 1497 mag er um 1447—1450 geboren sein. In Ulm hat er gelebt; denn in den dortigen Steuerbüchern kommt sein Name vor von 1484 bis 1517. Auch hat er 1483 eine Ulmerin geheirathet, die Tochter des Malers Schülein, wesshalb man — indess wohl mit Unrecht — ihn in ein Schülerverhältniss zu diesem gestellt hat. Seine Werke weisen nach einer andern Seite.

Bekanntlich hatte sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Flandern eine Malerschule entwickelt, deren bis in das kleinste Detail mit grösster Liebe und Virtuosität durchgeführter Naturalismus sich rasch über alle Lande verbreitete und die deutschen Malerschulen, die cölnische voran, von den bis dahin befolgten idealistischen Bestrebungen unter grösserm oder geringerm Widerstand ablenkte. Wo des Körperhaften und Wirklichen wenig war, wie in der Schule von Cöln, trat der Fall augenblicklich ein; wo aber, wie in der schwäbischen Schule, der Idealismus schon eine starke Dosis Leben aus der Natur empfangen, wehrte man sich länger und wir sehen da das ganze 15. Jahrhundert hindurch die eignen Anschauungen des schwäbischen Kunstgeistes durch die aus der Fremde überkommenen Formen und Darstellungsweisen durchleuchten.

Noch sind die Vorgänger Zeitbloms weder alle bekannt, noch die bekannten geordnet. Nur belehren uns einzelne Werke und Fragmente, die nach und nach auftauchen, dass hier ein sehr energischer, grossartiger Formensinn, eine dem Erhabenen wenigstens verwandte Anschauungsweise gewaltet hat. Ich erinnere z. B. nur an den schlafenden Petrus aus dem Gebet am Oelberg im Dom zu Ulm. Aus dieser schwäbisch-nationalen Schule, natürlich unter dem mitwirkenden allgewaltigen Einfluss des flandrischen Naturalismus, insonderheit, wie es scheint, des Meisters Roger von der Weyde d. Ä. ist Zeitblom hervorgegangen. Seine Thätigkeit hat eine ausserordentliche Ausbreitung gewonnen und Werke und Künstler in grosser Anzahl weisen auf seine Werkstatt zurück.

Die meisten Tafeln seiner Hand haben ihre ursprüngliche Stelle in der Kirche verlassen und werden, häufig sogar unter falschem Namen, wie z. B. die Geburt Mariä in der Mannheimer Galerie, in Gemäldesammlungen aufbewahrt. Die grösste Anzahl dieser Tafeln besitzt der kunstsinnige Obertribunalprocurator Abel in Stuttgart. Sie sind mit seinen an-

dern Gemäldeschätzen in mehren Säälen des Schlosses von Ludwigsburg aufgestellt und dem Publicum zugänglich.

Die Gestalt des Täufers, welche wir hier in einer beträchtlich verkleinerten Abbildung geben, gehört zu einem Altarwerk, welches sich ehedem in der Kirche zu Eschach in der Grafschaft Limburg befand und im Jahr 1493 ausgeführt worden ist. Der Mittelraum war aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Bildschnitzwerk eingenommen. Die Flügel, jeder 7 F. 3 Z. 7 L. hoch und 3 F. 7 Z. breit, enthalten auf den Innenseiten links die Verkündigung, rechts die Heimsuchung, auf den Aussenseiten die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten. Auf der Staffel war das von zwei Engeln gehaltene Schweisstuch der h. Veronica abgebildet, welche überaus herrliche Tafel aus der Sammlung des Domcapitulars v. Hirscher in Freiburg in das Berliner Museum übergegangen ist. Auf der Rückseite des Altarschreins waren jene Bildnisse der vier Kirchenväter angebracht, welche gegenwärtig die Zierden der Abelschen Sammlung sind.

Bei einem Blick auf unsre Zeichnung wird man die Vorzüge und Mängel des Meisters, soweit sie sich nicht auf Farbe, Haltung und technische Behandlung beziehen, sogleich wahrnehmen. Die Gabe einer freien, lebendigen Darstellung besass er nicht. Bewegung und Haltung sind schwach, sogar physisch, wie denn der Täufer ganz unsicher steht, und der Engel der Verkündigung gebrochne Gliedmâssen zu haben scheint. Ebendaher ist der Gesammtausdruck der Gestalten unvollkommen, selbst kalt, wie denn bei der Heimsuchung die Frauen einander kaum ansehen und die Hände ohne Druck in einander schieben. Fast ebenso matt ist die auf das Lamm zeigende Hand des Täufers. Dazu kommt eine sehr kenntnissarme Zeichnung der Hände und Füsse, so dass man an dieser Stelle leicht zurückgeschreckt werden könnte. Nun aber sehen wir auf die grossartige Anordnung des Gewandes, diese einfachen und doch unter einander verschiedenen, von den kleineren Flächen mit richtigem Gefühl gesonderten breiten Massen, die schönen langen Faltenzüge mit wenigen Brüchen und ganz ohne das niederdeutsche und fränkische Knitterwerk. Über alles aber wirksam und ergreifend ist die ideale Zeichnung und der erhabene Ernst des Kopfes. Hier — und bei den Kirchenvätern, so wie bei dem Christuskopf auf dem Schweisstuch begegnen wir der ganzen Stärke Zeitbloms, seiner Fähigkeit, die Gesichtszüge seiner Ideale vollständig mit Leben und Wahrheit zu durchdringen.

In der Carnation ist er klar, leuchtend, hell und doch warm, die kalten Mitteltöne sind mit den blutwarmen Schatten und Lichtern verschmolzen. Gross und breit ist die Modellierung, in den Gewändern herrschen die lichten Farben vor den dunkeln vor; auch bedient er sich der Wechselfarben eines Grau mit violetten, eines Weiss mit blauen Schatten. In seinen Bildern ist wenig Nebenwerk; hinter dem Täufer nur ein goldner Teppich mit eingepressten Verzierungen.

DER TOD MARIÄ
VON BURG LICHTENSTEIN.

(4 F. br., 7 F. hoch. Die Abbildung in 9facher Verkleinerung.)

Im südlichen Württemberg, nicht weit von der Stadt Reutlingen, auf hoher, schroffer Felsenspitze liegt die Burg Lichtenstein, erbaut nach den eignen Plänen des Burgherrn, des geist- und kenntnissreichen, wie in allen schönen Künsten wohlerfahrenen Grafen Wilhelm von Württemberg, im Style des 14. und 15. Jahrh. Sowie die Burg in architektonischer Beziehung eine in allen ihren Theilen lebendige Erinnerung an eine kunstsinnige Vergangenheit ist, so trägt auch die innere Ausschmückung dasselbe Gepräge. Wände und Winkel sind mit Waffen und Geräthschaften, mit Bildwerken und Gemälden aus alter Zeit bedeckt und ausgefüllt, und namentlich sind es Gemälde der schwäbischen Schule, die man hier in grosser Auswahl vereinigt findet.

Eines der interessantesten von diesen alten Malerwerken sind zwei Flügel eines Altars, von dessen übriger Zusammensetzung keine Nachricht mehr vorhanden ist. Diese beiden Flügel, je 4 F. breit und 7 F. hoch, stellen den Tod und die Krönung Mariä vor, so dass die Mitte wahrscheinlich eine Geburt Christi, oder auch Madonna auf dem Throne war. Das Werk war früher in Rottenberg, aber über Urheber und Entstehungszeit fehlt alle Kunde. Wir geben hier eine Abbildung von der Tafel mit dem Tode der Jungfrau.

Die Scene geht in einem Zimmer vor sich, wie man am getäfelten Fussboden erkennt (der übrige Grund ist Gold). Die heilige Jungfrau war (so scheint es nach den gekreuzten Armen) im Gebet, als der Tod sie überraschte, und sie neben ihrem Bett leblos in sich zusammensank. Es ist beachtenswerth, wie bestimmte Arten der Auffassung eines Gegenstandes an bestimmte Gegenden gebunden erscheinen. In den Bildern am Niederrhein liegt die sterbende Maria immer im Bett; in den schwäbischen stirbt sie meistentheils stehend oder knieend vor oder neben demselben. Das Tuch fällt ihr (hier) von dem sanft umsinkenden Haupt; die Kniee brechen zusammen, so dass sie fallen würde, wäre nicht Johannes zugegen, der ihr von rückwärts unter die Arme greift und sie festhält. Mit dem Ausdrucke schmerzlicher Theilnahme umstehen sie die übrigen Apostel; nur einer sitzt vor ihr und sucht nach einer tröstenden Stelle der heiligen Schrift, während Petrus die Ceremonie des Weihwassersprengens ausübt.

Oben über der Gruppe erscheint Christus in Wolken als Halbfigur, die Seele der Verstorbenen, in Gestalt eines Kindes, auf seinem linken Arme; mit der Rechten segnet er die entseelte Hülle. Engel umflattern ihn und sehen wehmüthig, betend, oder auch mit Bewillkommnung, zu der Sterbenden nieder, eine Handlung, welche die junge Seele Maria's in aller Unschuld mitmacht.

Die Anordnung ist von grosser Klarheit. Wenige ganze Figuren bilden die Hauptgruppe und damit die Gesammtmasse, darüber dann die Köpfe der übrigen einen flachen

Rundbogen bilden. Mit feinem, künstlerischem Gefühl ist der Contrast der Apostel und der heiligen Jungfrau, in Schmerz und Verklärung, in grossen, breiten, ernsten und zarten, feinen und lieblichen Zügen durchgeführt. Der Styl ist dabei durchaus ideal; die Charaktere sind aus der Phantasie geschöpft, nicht nach Modellen copiert, wie bei den Niederdeutschen; aber in viel kräftigerer Weise, als die altcölnische Schule ihre Ideale zu bilden pflegte. Die Falten sind weder weich geschwungen, wie in der cölnischen, noch zerknittert, wie in der späteren Eyk'schen oder gar in der fränkischen Schule, und doch scharfkantig und scharfbrüchig. Der Umstand von der idealistischen Auffassung und Darstellung ist kunstgeschichtlich besonders wichtig und vorzugsweise die Ursache der Aufnahme der Composition in dieses Werk. Denn in Betreff der künstlerischen Durchbildung lässt das Bild manches zu wünschen übrig. Der Ausdruck allerdings ist edel und sprechend, die Motivierung richtig und lebendig; aber die Zeichnung ist ziemlich schwach: bald fehlt's am Hinterkopf, bald stimmen Mund und Augen nicht zusammen, bald auch will das Gefälte, wie bei Maria, zur Form und Bewegung des Körpers nicht passen. Ungeachtet dieser und anderer sehr augenfälligen Mängel der Zeichnung, namentlich der Formenkenntniss im Detail, und einer gewissen handwerksmässigen Behandlung einzelner Theile, z. B. der Haare, weist der Gesammteindruck des Bildes auf einen sehr bedeutenden und in seiner Art vollkommen durchgebildeten Meister. Dies spricht sich nächst dem über das Ganze ausgebreiteten Ernst der Darstellung und Wahrheit der Empfindung hauptsächlich in der tiefen, kräftigen Farbe und harmonischen Farbenzusammenstellung aus. Die Carnation ist sehr mannichfach, doch überall ein Localton durchgehend. Die Farben der Gewänder sind gestimmt, das Grün durch Braun, das Blau durch Grün etc. und selbst gebrochen, wie das weisse Gewand des rechts sitzenden Alten aus dem Weiss ins Röthliche. Meisterhaft ist der Farbenauftrag, so dass die grossen Flächen wie durch Guss hervorgebracht erscheinen. Kein Pinselstrich ist wahrzunehmen. Dagegen sind nicht nur die Lichter auf Haar und Bart, selbst in Gesichtstheilen und ohne Farbenempfindung, trocken aufgesetzt, sondern auch einzelne Formen, Augen, Nasenlöcher, Lippen, Fingernägel etc., auf eine fast gefühllose Weise mit rothen oder weissen Contouren umzogen. Im Saume von Maria's Kleidung ist wiederholentlich in goldenen Buchstaben die Inschrift angebracht: „O Maria gloria virginum ora pro nobis."

Das zweite Flügelbild stellt den auf den Tod folgenden Moment der Verherrlichung dar. Gott Vater und Gott Sohn, beide in Gestalt, Mienen und Kleidung sich vollkommen gleich, sitzen in rothen Mänteln, deren breite Goldsäume mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind, jeder mit einer gothisch stylisierten Krone auf dem Haupte, der Vater das Scepter, der Sohn die Weltkugel in der Hand, auf ihrem himmlischen Throne, umgeben von einem Chor weissgekleideter Engel. Vor ihnen kniet die nun wieder erwachsene, ganz in Blau gekleidete, heilige Jungfrau und empfängt vom Sohne den Segen, vom Vater die Krone des ewigen Lebens. Auffallender Weise ist an diesem Bilde die Zeichnung ungleich vollkommener, als an dem anderen; das Ganze ist schöner und freier in den Formen und im Ausdruck; doch weniger eigenthümlich in der Wahl der Motive, wesshalb ich ihm das Bild vom Tode der Jungfrau für mein Werk vorgezogen habe.

VOTIVTAFEL
AUS DER KARTHÄUSER-KIRCHE ZU BASEL.

Im Museum zu Basel wird u. A. ein seltnes Kunstwerk aufbewahrt, eine messingene Tafel von 3 Fuss 5 Zoll Breite, 4 Fuss 6 Zoll Höhe, zur Hälfte Bild, zur Hälfte Schrift. Das Bild, davon wir hier die Abbildung geben, ist in die messingene Tafel nach Art des Kupferstichs graviert, jedoch mit so breiten und tiefen Umrissen, dass sie mit schwarzem, stellenweis mit grünem Wachs ausgefüllt werden konnten, um die Zeichnung deutlich hervortreten zu lassen. Daneben sind einzelne Stellen, die heraldischen Zeichen der Wappen, die Hermelinschwänzchen etc., in grüner, rother oder blauer Farbe gehalten.

Diese Tafel befand sich einst in der Kirche des Karthäuser-Klosters, (welches jetzt zum Waisenhause dient,) und ist das Document einer Stiftung, welche die Herzogin Isabella von Burgund im J. 1433 dem Kloster gemacht hat, um daselbst für ihr und ihrer Angehörigen Seelenheil täglich zwei Messen lesen zu lassen. Schon diese Eigenschaft sichert der Tafel ein eigenthümliches Interesse, da es nur wenige Denkmale der Art geben dürfte, während Kirchen, Capellen und Altäre, errichtet für die Abkürzung der Leiden des Fegefeuers, mit urkundlichen Inschriften nichts Ungewöhnliches sind.

Weiteres Interesse gewinnt die Tafel durch die darauf abgebildeten fürstlichen Personen, und endlich durch die bildliche Darstellung überhaupt, ihren Styl und die Art ihrer Ausführung.

Ehe wir näher auf die letztre eingehen, wird es gut sein, die unter derselben in die Messingplatte eingegrabene Inschrift in möglichster Vollständigkeit mitzutheilen. Sie lautet:

Illustrissima ac potentissima princeps ysabellis filia Johannis (portugalie e)t algarbie atque dominj cepte (sic!) duchissa burgundie lotharingie brabancie et limburgie Comitissa flandrie arthesy burgundie palatina hanonie hollandie zellandie et namurci Sacri Imperij marchionissa ac domina frisie salinis et machlinie salubriter mota fundavit in hac ecclesia conventuali ordinis cartusie situata In basilea minori duo anniversaria et duos religiosos eiusdem ordinis perpetuos Intercessores apud deum ad duas missas celebrandas qualibet die pro salute animarum excellentissimi principis dominj philippi ducis burgundie eius mariti et sue nec non dominj caroli burgundie Comitis quadrilensis eorum filij. Ac pro prosperitate ipsorum adhoc modo viventium. Et dum ab hoc seculo decesserint propter refrigerium ani marum eorundem. Et etiam propter refrigerium animarum defunctorum illustrissimarum memoriarum regis et regine portugalie ducis et duchisse burgundie patrum et matrum prefatorum dominj et domine et omnium aliorum pro quibus predicta duchissa intendit orationem

fieri. Qui duo predicti religiosi ordinis Cartusie a modo tenebunt et inhabitabunt cellas signatas primam. litera. c. et. secundam. litera. f. situatas in magno claustro istius sepedicte presentis ecclesie ad cuius fundationem et perpetuam participationem in omnibus et singulis precibus. et aliis bonis spiritualibus factis et fiendis ab omnibus et singulis religiosis istius dicte ecclesie. Prememorata domina Illustrissima dedit. et. contulit eis. Summam. Mille. septingentorum. florenorum renensium. Insuper capellam ordinatam ad huiusmodo Missas prelibatas celebrandas. munivit. calice candelabris piride panis urceolis. aspersorio. ac aliis sufficienter vasis argenteis. Casula. Mappis. ac aliis ornamentis ad servitium divinum faciendum requisitis. Et alia quamplurima bona fecit. predicto ordini cartusie. Quadecausa religiosi prior et conventus. dicte ecclesie fuerunt bene contenti. et promiserunt. sub obligatione et ypotheca bonorum temporalium sui Monasterij continuare et perficere dictam fundationem modo et forma superius declaratis. et secundum tenorem ampliorem literarum doni predicti super hoc confectarum. Acta fuerunt haec. Anno a nativitate dominj. Millesimo. cccc. tricesimo tercio.

Es ergibt sich aus dieser Urkunde im Allgemeinen, dass Isabella Herzogin von Burgund, dritte Gemahlin Philipps des Guten, Prinzessin von Portugal, der Karthause zu Basel, zur Gründung der Kirche und zur Einrichtung eines Altares die Summe von eintausend siebenhundert Gulden Rh., vieles kostbare Kirchengeräth u. a. m. geschenkt und zwei geistliche Pfründen gegründet hat mit der Verpflichtung für die Träger derselben, täglich zwei Messen zu lesen für ihren Gemahl und für sie selbst, für ihren lebenden, vierjährigen Sohn Carl, und für die beiden verstorbenen Kinder, sowie für die gleichfalls verstorbenen beiderseitigen Aeltern von Portugal und von Burgund. Die Urkunde trägt die Jahrzahl 1433, in welchem Jahre König Johann I. von Portugal, der Vater Isabellens, gestorben und ihr Sohn Carl geboren ist, so dass wir die Stiftung selbst wohl mit diesen beiden Ereignissen in unmittelbare Verbindung bringen dürfen.

Abgebildet sind nun auf unsrer Tafel rechts die beiden erstgebornen Prinzen, die aber beide wenige Tage nach ihrer Geburt wieder gestorben sind, worauf auch die Kreuze über ihren Händen deuten. Auffallend bleibt dabei, dass sie nicht als Neugeborene, sondern so abgebildet sind, als hätten sie bei Verfertigung der Tafel noch gelebt. Ein Jeder von ihnen hat das burgundische Wappen über sich. Vor ihnen kniet ihre Mutter, die Herzogin Isabella, die gefalteten Hände auf ein Gebetbuch gelegt, eine Jacke von Hermelin über einem grünen Kleid, mit goldnen (oder Gold scheinenden) Verzierungen. Ueber ihr steht die heil. Elisabeth von Portugal mit einer dreifachen cylinderförmigen Krone,* und links hinter derselben das vereinigte portugiesische und burgundische Wappen über einer Breter-Einhegung.

---

* Elisabeth (gleichbedeutend mit Isabella) Königin von Portugal, Tochter Peters III. von Arragonien, geb. 1271, vermählt 1281 mit Dionysius I. von Portugal, gest. 1336 in dem von ihr erbauten St. Clarenkloster zu Coimbra. Einer Erzählung aus ihrem Leben hat Schiller seinen „Gang nach dem Eisenhammer" entnommen.

Auf der linken Seite des Bildes knien Herzog Philipp der Gute von Burgund und sein Söhnchen Carl, der nachmals hochberühmte Carl der Kühne, beide im Waffenschmuck, der Vater gleich seiner Gemahlin die Hände über dem Gebetbuch gefaltet. Die Waffenröcke Beider sind mit dem burgundischen Wappen verziert, beide tragen das goldene Vliess um den Hals. Ausserdem sieht man über ihnen das mit der Kette des goldenen Vliesses umwundene burgundische Schild und den heil. Andreas als Fürsprecher neben dem Herzog. Auf einer Bandrolle über dem Helme befindet sich die Inschrift: „aultre naray“ (autre n'auray), deren Fortsetzung auf der Bandrolle unter dem Wappen der Herzogin steht: „tant que je vive.“ Dies alles steht unter sich und mit dem Ereigniss, welches die Tochter Johanns von Portugal zur Herzogin von Burgund gemacht, in genauem Zusammenhange. Herzog Philipp hatte auf die Verbindung mit der portugiesischen Prinzessin sehr grossen Werth gelegt; er hatte sogar der brautwerbenden Gesandtschaft seinen Hofmaler und Kammerdiener Johann van Eyk vertraulich beigesellt, um das Bildniss der Erwählten vor ihr selbst zu besitzen und war so hoch erfreut von ihrer Schönheit, dass er auf die grösstmögliche Verherrlichung seines Glücks bedacht war. Zu dem Ende gründete er an dem Tage des Empfanges der königlichen Braut in Brügge den Orden des goldenen Vliesses, anzudeuten, dass auch er, wie einst Jason, am fernen Meéresstrande den grössten Schatz erobert. Er stellte den Orden unter den Schutz des heil. Andreas und gab ihm die Devise: „Autre n'auray“ als ausdrückliches Gelübde, dass keine andre Liebe mehr sein Herz fesseln solle; wie denn auch die gelegentliche Erweiterung der Devise in: „toute ma vie, Dame Isabel“ oder wie es auf unsrer Tafel heisst: „tant que je vive“ diese Auslegung bestätigt.

Die Darstellung in der Mitte der Tafel ist der Passion Christi entnommen und weist auf die von der Fürstin angeordneten Seelenmessen hin, in welchen ja das Leiden des Erlösers als Sühne menschlicher Schuld gefeiert wird. Die heilige Mutter hat den Leichnam ihres vom Kreuz genommenen Sohnes auf dem Schôss; hinter ihr am Fusse des Kreuzes stehen zwei Engel, die uns mit Dornenkrone und Lanze an einzelne Vorgänge der Kreuzigung erinnern. Den Hintergrund des ganzen Bildes bildet ein Teppich, dessen Verzierung von zwei nebeneinander stehenden, aber von einander abgekehrten Adlern zwischen ornamentistischen Blumenranken gebildet wird.

Die Anordnung des Ganzen ist im hohen Grade feierlich, nach den strengen Gesetzen der Symmetrie, die nur in Nebendingen und untergeordneten Bewegungen eine Abwechslung und Mannichfaltigkeit gestattet. Die Ruhe, die damit über das Bild sich verbreitet, ist auch mâssgebend geworden für die Darstellung, welche — weit entfernt die Gestalten in scharf ausgesprochener Handlung zu zeigen, oder den Empfindungen einen individuellen, ja selbst nur einen besonders lebhaften Ausdruck zu geben — sich in der gleichmässigen, ritualen Bewegung des Priesters vor dem Altar hält, der ja auch nicht Trauer, Schmerz, Anbetung, Dank u. s. w. in der Messe nach dem Mâss oder Antrieb seiner besondern Gefühlsweise ausdrückt und ausdrücken darf, wenn er nicht statt des Gemüths der Andächtigen Sinne und Verstand beschäftigen will. So ist denn selbst die Trauer der Mutter über dem

Leichnam jene gemässigte, die wir ohne Aufregung betrachten und das ganze Leben hindurch in Wahrheit theilen können.

Diese bedeutungsvolle Eigenthümlichkeit der alten Kunst fand ihre nachdrückliche Unterstützung in dem Styl, in welchem die Figuren gezeichnet und ausgeführt waren. Hätte sie der Künstler mit jener grellen Natürlichkeit gezeichnet, zu welcher die sich entwickelnde Kunst so leicht übergeht, so musste er in einen unangenehmen Widerspruch zwischen Anordnung und Darstellung gerathen; da er aber seinen Formen, so gut wie seiner Ausdrucksweise, den allgemeinen Charakter des Symbolischen liess, so blieb die Uebereinstimmung unverletzt. Unsre Tafel behält demnach im Styl der Zeichnung den hier geforderten allgemeinen Charakter, den man auch den idealen im Gegensatz zu dem naturalistischen zu nennen pflegt. Es ist dies um so bedeutungsvoller, als der Künstler unsrer Platte offenbar der Van Eykschen Schule angehört, noch aber nicht zu dem von dieser Schule in die deutsche Kunst eingeführten Naturalismus übergegangen ist, sondern vielmehr an dem festgehalten hat, was die Brüder van Eyk als Tradition der alten Kunst vorgefunden und theilweis aufgenommen haben, und was erst unter ihren Nachfolgern nach und nach verlassen oder vergessen worden.

Den Hintergrund des Ganzen bildet ein Teppich, in welchem Adler mit anliegenden Flügeln ruhig zwischen stylisierten Blatt- und Blumenverzierungen sitzen und mit dem Schnabel die Stengel halten.

Die Technik, in welcher die Platte gearbeitet ist, verdient auch besondere Aufmerksamkeit. Es ist die Technik der s. g. falschen Emaille, und gehört mit zu den Vorarbeiten, welche der Kupferstecherkunst den Weg gebahnt haben. Wie bereits oben gesagt, sind die Hauptumrisse dick in die messingene Platte graviert und mit dunklem Wachs ausgefüllt, so dass das Bild wie eine Zeichnung auf gelbem Grunde erscheint. Wo aber verschiedene Farben ausgedrückt sein sollten, wurden breitere Flächen vertieft und mit buntem Wachs ausgegossen. So ist das Kleid der Herzogin grün mit goldnen Verzierungen, das heisst: man hat den Grund zwischen den Verzierungen vertieft und mit grünem Wachs ausgegossen. Die Verzierungen des Teppichs, die Zeichen der Schilde treten bald aus rothem, bald aus grünem Grunde hervor. Die Hauptmassen aber, Köpfe, Hände etc. eingerechnet, werden von der ungefärbten Messingplatte gebildet.

Das Alter der Platte zu bestimmen haben wir keine weitern Anhaltpunkte, als die Urkunde und die Bildnisse. Dass die Platte nicht vom Jahr der Stiftung (1433) ist, ergibt sich von selbst, da der Prinz Carl (auf der linken Seite des Bildes) in diesem Jahr erst geboren worden. Da er nun in der Urkunde vierjährig genannt wird, und allenfalls die Abbildung damit sich vereinigen lässt, so könnten wir eine Arbeit vom Jahr 1437 vor uns haben.

DER HEILIGE GEORG

von C. Vos.

(6 F. hoch, 4 F. 4 Z. breit).

Zu den beliebtesten Heiligen, und zwar nicht nur der morgenländischen Kirche, wo er besondre Verehrung geniesst, sondern auch der abendländischen, gehört der ritterliche Streiter Gottes aus der Zeit der diocletianischen Christenverfolgung, Georg von Cappadocien, und seine Legende ist reich an malerischen Situationen.

Wir geben zwei Darstellungen aus dieser Legende nach einem Altarwerk, das vor nicht gar langer Zeit in Oberschwaben, in der Gegend von Kirchheim unter Teck aufgefunden worden und in die werthvolle Gemälde-Sammlung des Obertribunalprocurators v. Abel in Stuttgart übergegangen ist. Beide Tafeln bildeten ursprünglich die Aussen- und die Innenseite einer einzigen, und sind höchst wahrscheinlich nur der Rest eines grössern Werkes, dessen Theile vielleicht noch einmal aufgefunden werden. Der jetzige Besitzer hat, um beide Gemälde nebeneinander aufstellen zu können, die Tafel durchsägen lassen.

Auf der ersten Tafel sehen wir den heiligen Georg in gewöhnlicher Haustracht, Schild und Schwert in der Linken. Den rothen, weitfaltigen Mantel umgeschlagen, tritt er vor zwei reichgekleidete, gekrönte Männer mit langen Bärten und sucht mit eindringlicher Rede ihnen etwas deutlich zu machen. Der Eine von ihnen sieht ihn mit aufmerksamen Augen an, als ob er ihm widersprechen wollte, während der Andere in sich gekehrt das Gehörte zu erwägen scheint. Der Unentschlossenheit Beider kommt ein Dritter, ein fürstlicher Rathgeber, wie es das Aussehn hat, zu Hülfe, der, zwischen ihnen stehend, eine Hand auf eines Jeden Schulter, Beiden zuredet. Links hinter dem Heiligen sieht man, wie mehre Menschen von Schergen verfolgt und erschlagen werden. Während ein Alter noch den Schlag einer Keule abwehrt, wird einer Jungfrau das Schwert durch den Leib gestossen; ein Mann liegt todt an der Erde. Zwischen Georg und den Königen steht ein junger Mann mit gefalteten Händen. Den Hintergrund bildet eine heitre Landschaft mit Stadt, Fluss, Bergen, Felsen, Bäumen, Strassen und Landhäusern.

Die Erklärung dieses Bildes stösst auf mancherlei Schwierigkeiten, welche weder durch die „Acta Sanctorum“ noch durch andere Heiligen-Legenden gehoben werden. Auch wird die Darstellung ziemlich vereinzelt sein. Nur ein Altarwerk (in der Elisabethkirche zu Marburg) mit einer ähnlichen Darstellung ist mir bekannt. Hier steht Georg als Angeklagter vor zwei gekrönten Männern auf dem Thron, davon der eine sehr zornig ist; ein dritter aber mit dem Ausdruck versöhnlicher Milde ist zu ihnen getreten. Georg war Ritter unter Kaiser Diocletian und eifriger Christ. Mir scheint es, dass auf unserm Bilde eine Christenverfolgung geschildert ist. Ritter Georg tritt dazwischen und bedeutet den Kaiser alles Ernstes, von dieser offenbar ungerechten Verfolgung abzulassen. Der Kaiser weist sein Wort zurück. Der zweite Gekrönte aber, in welchem Diocletians Mitregent, Maximian, zu erkennen sein würde, bedenkt sich das Gesagte, und der dritte, vielleicht Galerius, mit

welchem Diocletian später seinen Theil der Herrschaft abermals theilte, räth zur Sanftmuth. Der Betende aber in der Mitte hat so ganz das Aussehn eines Künstlers, dass wir ihn wohl für den Maler des Bildes halten dürfen.

Auf der zweiten Tafel ist der Auszug des Ritters Georg zum Kampfe mit dem Drachen dargestellt. Schon die Wahl dieses Momentes, den ich sonst nirgend dargestellt gesehn, noch mehr aber die Art der Auffassung sprechen sehr für die Sinnigkeit und Eigenthümlichkeit des Künstlers. Im Vordergrund einer reichen Felsenlandschaft, in deren Mitte eine Stadt liegt, steht der ritterliche Jüngling, die Lanze im Arm, im Begriff sein Ross zu besteigen. Dabei wendet er sich rückwärts nach der Königstochter Aja, die auf einem Felsenvorsprung sitzt, während in der Ferne vor einer Höhle das Unthier sichtbar ist, mit welchem Georg den gefährlichen Gang wagen will. Das gesenkte Auge der Jungfrau, aus welchem sie die hervorquellenden Thränen leise wegzuwischen sucht, die Ergebung, mit welcher sie die Rechte in den Schôss hat sinken lassen, verrathen uns — mehr als die sonst übliche Darstellung einer zum Himmel Betenden — das Geheimniss ihres Herzens, für welches der junge Held, wie Wendung, Blick und der stumme Mund es sagen, nichts weniger als unempfindlich ist. Es ist mir kein Bild bekannt, in welchem das so oft behandelte Verhältniss der Aja zum Georg diese Auffassung erfahren hätte; es erinnert lebhaft an den Abschied Siegfrieds in dem Nibelungenliede und ist, dem Motiv nach, das zarteste, lieblichste Liebesgedicht, das die christliche, oder kirchliche Kunst mit Pinsel und Farbe geschrieben hat.

Liegt bei dieser zweiten Tafel der Nachdruck auf der gefühlvollen Darstellung, so zeichnet sich die erste durch ihre schöne Anordnung aus, durch klare Sonderung und Verbindung der Gruppen. Die Bewegungen sind durchaus natürlich und ausdrucksvoll, aber überall — selbst bei Schmerz und Wuth — gemässigt. Schönheitsinn herrscht überall vor. Die Verhältnisse sind freilich sehr mangelhaft (der untere Theil des Heiligen auf der zweiten Tafel passt durchaus nicht zum obern; die Füsse Diocletians sind viel zu gross etc.); noch mangelhafter aber sind die Formen, ohne Kenntniss und ohne Studium der Natur, vornehmlich des menschlichen Körpers; selbst das Gefälte ist bei aller Schönheit nicht gehörig durchdacht und viele der Falten zeigen sich unauflösbar. Ausgezeichnet vortrefflich aber sind an diesen Tafeln die Färbung und der Farbenauftrag. Ungeachtet der Tiefe und Kraft der Farbe leuchten und glänzen die Bilder wie Glasgemälde und eine sehr glückliche Farbenzusammenstellung bewirkt eine wohlthuende, durch die Wärme des allgemeinen Tones gesteigerte Harmonie.

Um den Brustsaum des Kleides der Aja auf der zweiten Tafel steht auf rothem, schwarz eingefasstem Grunde mit gelber (goldner) Schrift: MEMENTO SALUTIS — AUCTOR — C. Vos.

Das ist freilich ein niederdeutscher Name; allein der Meister gehört unfehlbar in die schwäbische Schule, und zwar an das Ende des 15. Jahrh. Seine schlanken Figuren mit ihren fast magern Gliedmâssen erinnern an B. Zeitblom; seine glühende Farbe, seine bräunlichen Schatten, sein gegossener Farbenauftrag sind Vorzüge, welche nach der Familie Holbein hinüber weisen, so dass er eine Stelle zwischen Beiden einzunehmen hat.

MARIA IM ROSENHAG

von Martin Schongauer.

(7 F. hoch, 3 F. 10½ Z. breit.)

Die Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Christuskind ist, als der eigentliche und wesentliche Gegenstand des Altarschmuckes, zur Hauptaufgabe für die christliche Kunst geworden. Die hohe symbolische, übernatürliche Bedeutung der „Menschwerdung Gottes“ und der „Gottgebärerin“ die darin niedergelegt ist, war für die Bildung und Ausbildung des Ideals so mâssgebend, dass die byzantinische Kunst kaum eine Annäherung an die Natur zuliess, die italienische aber, welche sich Schritt für Schritt dem Leben und der Wirklichkeit genähert, dasselbe wenigstens durch allerhand Aeusserlichkeiten, z. B. durch einen reichverzierten Thron, in gebührender Höhe zu halten gewusst, bis das sechzehnte Jahrhundert eine Umwandlung des kirchlich-religiösen Bewusstseins, und folgerichtig seiner Ideale mit sich brachte. In der deutschen Kunst hat diese Menschwerdung des Ideals, diese naturgemässe Auffassung übernatürlicher Wesen und Ereignisse viel früher begonnen und Mutterliebe und Mutterglück, Pflege und Sorge, Kindes-Unbeholfenheit und Innigkeit und alles Verwandte in diesen Darstellungen sehr bald schon ihren Ausdruck gefunden neben den Darstellungen des Segnens und der Weltherrschaft, welche fast ausschliesslich die süd- und osteuropäische Kunst festgehalten.

Aus dieser Auffassung mag jene eigenthümliche Darstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde in einer Rosenlaube oder Hecke hervorgegangen sein, welcher wir bereits bei sehr frühen Meistern deutscher Malerei begegnen, z. B. bei der cölnischen Schule vom Anfang des 15. Jahrh., während die italienische Kunst vor und ausser der Madonna Fr. Francia's, die in einer Rosenumzäunung vor dem Kind ins Knie sinkt (in der Pinakothek zu München) kaum ein zweites derartiges Bild aufzuweisen haben wird.

Eines der schönsten, lieblichsten und berühmtesten Bilder dieser Gattung ist die Maria im Rosenhag von Martin Schongauer in der St. Martinskirche zu Colmar. Auf einer Gartenbank im Grase, nicht auf hohem, auf einem Postament von Sufen ruhendem, goldnen Throne, sitzt die Hochgebenedeite; kein kunstreicher Teppich breitet sich vor ihr aus, bildet die Wand hinter ihr und kein faltenschwerer Vorhang schliesst die Welt ab: Blumen spriessen zu ihren Füssen und eine Wand von lebendigem Rosengebüsch, die Zweige an Stäbe und Stangen vorsorglich angebunden, bildet hinter ihr die schützende und doch luftige Wand, zwischen deren Blättern und Blüthen muntere Vögel durchschlüpfen und zwitschern und singen und scherzen. Wie ist das alles so heimlich und gemüthlich! Wie sind uns die Heiligen so nah! Und nun, wie menschlich empfinden sie in der wirklichen, natürlichen Welt! Das Kind schlingt liebend seine Arme um den Hals der Mutter, wendet sich aber theilnehmend, neugierig nach dem, was um sie her vorgeht; liebreich und zart drückt die Mutter das Kind an ihr Herz, wendet aber wehmüthig und ahnungsvoll das Antlitz von ihm ab zur Erde, als thäte sich da ein Grab, eine Quelle der Schmerzen vor ihr auf. Selber die Körper-Formen, diese indi-

viduellen Züge im Gesicht, diese magern Finger und Beine verwehren uns an eine hohe, ideale Welt zu denken. Und doch ist die ganze Gruppe so feierlich, doch ist die Gestalt der Jungfrau wie übergossen mit heiliger Anmuth und Würde, alle Bewegungen sind so edel, die Anordnung des Gewandes, des faltenreichen schweren Unterkleides, des weiten herabhängenden Mantels ist so grossartig, und so gar nicht gewöhnlich, dass wir uns weit über die gemeine Wirklichkeit emporgehoben sehen, gar nicht gerechnet, dass zwei über der Gruppe schwebende Engel mit der Krone des ewigen Lebens über dem Haupte der Jungfrau sie als Königin des Himmels bezeichnen. Endlich wirkt auch der Goldgrund hinter den Figuren und dem Laub verklärend mit.

Dieses Gemälde hat als das zuverlässigste und von Alters her berühmte Bild von der Hand des Martin Schongauer einen besondern, kunsthistorischen Werth. Seine Entstehungszeit ist freilich nicht bekannt; allein es trägt im Vergleich mit den spätern, durch Jahrzahlen sicher gestellten Kupferstichen des Meisters und deren scharf ausgeprägtem, oberdeutschem und sehr naturalistischem Charakter, noch so viele Merkmale der niederdeutschen Schule an sich, dass es Martin wahrscheinlich bald nachdem er die Werkstatt Rogers von der Weyde d. Ae. verlassen, gemalt haben muss, also etwa um 1460.

Die Lebensgeschichte dieses ausserordentlichen Künstlers liegt sehr im Dunkeln, selbst sein Name und sein Geburtsort sind, wie Geburts- und Todesjahr, erst in neuester Zeit näher ans Licht gezogen worden. Als die für diese Bestimmungen wichtigste Urkunde halte ich sein Bildniss mit der Jahrzahl 1453 in der Pinakothek zu München und einen auf der Rückseite desselben aufgeklebten Zettel von der Hand des Malers Hans Burgkmair. Das Bildniss, von welchem noch nicht feststeht, ob es Original oder (Burgkmairsche) Copie ist, da eine Wiederholung desselben in der öffentlichen Galerie zu Siena sich findet, hat das Aussehn eines Mannes von etwa drei und dreissig Jahren, so dass 1420 als das Geburtsjahr Schongauers angenommen werden kann.

Auf dem an mehren Stellen beschädigten Zettel auf der Rückseite des Bildes ist zu lesen: „Maister Martin schongaueer Maler genant Hipsch Martin von wegen seiner kunst geborn zu kolmar aber von seinen Ölteren ain augspurger bürger des geschlechts von ..... verstorben zu kolmar anno 1499 am 2ten des Hornungs dem got genad. Ich sein Jünger Hans burgkmair im jar 1488.“

Man hat früher statt Burgkmair „Largkmair“ gelesen und, da dieser Name auf keine Weise durch die Geschichte gewährleistet ist, das ganze Document als unerheblich verworfen, zumal seinen Angaben sehr beachtenswerthe gegenüber stehen. Ich habe (im D. Kunstblatt 1852 no. 45) dargethan, dass der Zettel von H. Burgkmair herrührt, und somit eine gewiss glaubwürdige Autorität über die Angabe von Heimath und Todesjahr Schongauers aufgestellt. Dass Schongauer Schüler des ältern Roger war, wissen wir aus einem Briefe des Lambert Lombardus an Vasari vom 27 Apr. 1565 (S. Gaye Carteggio III. p. 177), worin es heisst: „In Deutschland erhob sich damals (um 1450) ein Kupferstecher Bel Martino, der die Manier des Rogier seines Meisters nicht verliess, jedoch die Güte in dem Colorit nicht erreichte, welche Rogier eigen war.“

CHRISTUS AM KREUZ.

Eine Miniatur aus dem 12. Jahrh.

Ich muss diesen Abschnitt mit einer Berichtigung der Unterschrift der Bildtafel beginnen. Die Handschrift der kön. Hof- und Staatsbibliothek in München, welcher die vorliegende Miniatur entnommen worden (Cimeliensaal VII. 54), ist nicht (wie es in der Unterschrift heisst) aus dem Bamberger Domschatz, sondern stammt aus dem weiland gefürsteten Frauenstifte Niedermünster zu Regensburg, und enthält „Pericopae evangeliorum ordine evangelistarum digestae.“ Das Innere enthält zwölf Blätter Miniaturen auf Goldgrund von vorzüglich feiner Zeichnung und Ausführung und fehler- und fleckenloser Erhaltung. Unerschöpflich ist der Reichthum von bunten Blumen-, Blatt- und Bandverzierungen.

Auf dem ersten Blatt ist die Hand Gottes in einem Rund dargestellt, umgeben von vier anbetenden weiblichen Halbfiguren und den vier Cardinaltugenden. — Auf dem zweiten Blatt hat die Stifterin des Buchs, eine Aebtissin des Klosters Niedermünster, sich mit dem Buch in der Hand unter dem Throne der heil. Jungfrau darstellen lassen. In den Verzierungen viele Löwen und Drachen und wiederum allegorische Halbfiguren. Das dritte Blatt mit Christus am Kreuz ist das unsrige. Auf dem vierten Blatt ist das Bildniss des Heil. Herhardus, dessen orientalische Kopfbedeckung, ein leicht, nicht turbanartig umgelegtes Tuch, zu der übrigens bischöflichen Tracht einen seltsamen Contrast bildet; rechts neben ihm steht in dienender Stellung ein Mönch im weissen Gewand; links Kirchengeräth in verschiedener Auswahl; darunter eine Anzahl Gebäude. Die Ecken sind durch Figuren eingenommen, die allerlei vorstellen mögen, die Einen z. B. eine Schule.

Nun folgen auf acht Blättern die vier Evangelisten mit je einem Blatt, welches in wunderbarer Gestaltung und Verschlingung immer das Anfangswort eines jeden Evangeliums enthält. Die Evangelisten selbst, von denen Johannes als Greis abgebildet ist, haben in einem eignen Rahmen ihr Zeichen über und einen Flussgott oder Wassermann (Paradiesesfluss) unter sich; in den vier Ecken aber des Blattes Darstellungen aus ihren Evangelien in runden Einfassungen.

Unsre Bildtafel stellt in eigenthümlicher Auffassung den Kreuzestod Christi und seine Wirkungen dar. Christus steht angekleidet, mit einer Königskrone auf dem Haupt, und priesterlichen Stola über der Brust mit angenagelten Händen am Kreuz, durchaus ohne ein Zeichen des Leidens. Auf dem Kreuzende über dem Kopf steht: Sublimis spes remuneratio bonorum operum; auf den Kreuzarmen: Latitudo sanctae crucis—bona opera caritatis lata in celum; und auf dem Kreuzstamm unter Christus: Longitudo sanctae crucis—persevera bonorum operum perseverat usque ad finem. Ueber dem Kreuzarm steht das A und Ω und unterhalb manch räthselhaftes Wort und Zeichen, darunter auch ein und der andere Hexameter als:

Festa triumphorum dant celica iubila cori.

oder: Fortius occisus vicit haec fortia Christus.

In dem ovalen Rahmen, der Christus einschliesst, steht:

Hec patris omnipotens vicit sapientia Christus
Arce crucis Herebum cosmum loetumque diablum.

Am Fussende des Kreuzes sieht man eine gekrönte weibliche, getröstet aufblickende Gestalt als „Leben“ (Vita), eine zusammenbrechende männliche Gestalt als „Tod“ (Mors) bezeichnet. Die Lanze in seiner Rechten, die Sichel in seiner Linken gehen in Stücke, nachdem ihn ein Splitter des Kreuzes getroffen, der sogleich eine fratzenhafte Gestalt angenommen hat. Im Grunde neben ihm steht geschrieben: Crux est destructio mortis; und im Rahmen: Mors devicta peris quia Christum vincere gestis. Neben der Gestalt des Lebens steht: Crux est reparatio vitae; und im Rahmen: Spirat post dominus sanctorum vita per aevum. In den Quadraten der obern Ecken sind Sonne und Mond abgebildet, wie sie sich verhüllen beim Tode Christi; links der Sonnengott mit der Umschrift: Igneus sol obscuratur in ethere quia sol iusticie patitur in cruce; rechts die Mondgöttin mit der Umschrift: Eclipsin patitur et luna quia de morte Christi dolet ecclesia. In den untern Eckquadraten sieht man rechts den zerrissenen Vorhang des Tempels mit der Umschrift: Velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est; links die Oeffnung der Gräber mit der Umschrift: Terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit.

In den Halbrunden an beiden Seiten steht links eine geflügelte und gekrönte weibliche Figur, einen Kelch auf dem Haupt, einen Heiligenschein um dasselbe: es ist das Christenthum; die Umschrift lautet: Pia gratia surgens in ortum. Rechts eine umsinkende weibliche Gestalt mit einer Schriftrolle (dem mosaischen Gesetz); es ist das Judenthum, mit der Umschrift: Lex tenet occasum.

Endlich enthält der Gesammtrahmen folgende Inschrift:

Mistica more crucis fit conservatio iustis
Lux operum latum tenet et permansio longum
Celica spes titulum secreta Deique profundum.

Selbst ohne die Beischriften, deren Latinität und selbst Verständlichkeit ganz beiseite gesetzt, haben wir in dieser Darstellung eine Ausführung des Gedankens, dass durch die Kreuzigung Christi, an welcher Himmel und Erde wunderbaren Antheil genommen, das Alte Testament gestürzt, die Herrschaft des Neuen gegründet worden; der Tod seine Macht und die Schärfe seiner Waffen verloren, dem Leben aber ewige Dauer gegeben ist.

Wie deutlich auch der Zusammenhang des Styls in der Zeichnung mit der byzantinischen Kunst ist, dennoch gewahrt man in der freien und ausdruckvollen Bewegung der Gestalten, in der gefühlten Formengebung der Körpertheile und in der verständigen Anordnung der Gewänder und der Bezeichnung des Faltenzugs die Regung einer selbstständigen künstlerischen Thätigkeit, welche wohl nicht ohne Grund mit derjenigen in Verbindung gedacht werden kann, welche unter dem Schutze Kaiser Heinrichs II. zu Anfang des 11. Jahrhunderts in Bamberg sich entwickelt hatte.

MINIATUREN
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

Vier Blätter in der Grösse der Originale.

Im Cimeliensaal der k. Hof- und Staats-Bibliothek zu München werden fünf Codices aufbewahrt, welche als Geschenke Kaiser Heinrichs II. (1002—1024) ehedem zum Bamberger Domschatz gehörten. Mehre von ihnen zeichnen sich durch Elfenbeinschnitzwerke aus, welche in die Deckel eingefügt sind. Wir haben vier derselben als rühmenswerthe Beispiele deutscher Bildnerei des 11. Jahrhunderts mitgetheilt (Bd. 1.)

Die Miniaturen im Innern dieser Handschriften geben ein nicht minder rühmliches Zeugniss von dem Stand der deutschen Malerei zur Zeit des genannten Kaisers, wobei nach den damaligen Verhältnissen anzunehmen ist, dass sie ihre Werkstätten an dem Wohnsitz ihres kaiserlichen Schutzherrn, in Bamberg, aufgeschlagen hatte.

Einige dieser Codices scheint der Kaiser ursprünglich für die Kirche bestimmt, andre als Weihgeschenke bei seiner Krönung (1014) erhalten und sodann der Kirche verehrt zu haben. Zu den erstern dürfte das Evangeliarium gehören, welches an der bezeichneten Stelle im Pult V. unter nr. 38 liegt.

Der obere Deckel, mit Gold, Perlen und Edelsteinen besetzt, enthält ein auf das Zierlichste ausgearbeitetes Elfenbein-Hochrelief von dem Tod der Maria, nicht nur, wie es scheint, dem Style, sondern auch dem Ursprung nach byzantinische Arbeit.

Den Evangelien voran steht der Kalender, ausgestattet auf jedem Blatt mit bunten Randbildern.

Nun folgen die zwei Dedicationsblätter, nebeneinander, so dass sie gewissermassen ein Doppelblatt bilden, rechts der Kaiser, links die Provinzen.

Der Kaiser sitzt mit den Attributen der Macht bekleidet auf dem Thron. Auf dem Haupte die Krone, in der Linken den Reichsapfel, mit dem Zeichen des Kreuzes, in der Rechten den Scepter mit dem Reichsadler. Der Mantel von grüner Farbe ist auf der rechten Schulter genestelt; unter dem violetten Obergewand mit breiten Gold- und Edelsteinsäumen kommt noch ein graues Unterkleid zum Vorschein. Als die Stützen seiner Macht erscheinen zu seiner Rechten die Diener der Kirche, zwei Geistliche, in Messgewändern; zu seiner Linken zwei Krieger mit Schild, Lanze und Schwert. Den Hintergrund bildet eine Art Tempel oder Haus, von welchem ein Teppich niederhängt und dessen Dach auf Säulen ruht von römischer Construction mit Maskencapitälen.

Auf dem zweiten oder Neben-Blatte sind vier weibliche Gestalten mit Kronen auf den Häuptern und doch in demüthig gebückter Haltung abgebildet. In weite faltige Gewande gehüllt, aber barfuss, nahen sie dem Thron, Geschenke bringend, zum Zeichen der Unterwürfigkeit. Durch Ueberschriften sind sie näher bezeichnet, die erste mit dem Helm und

mit einem Weihgefäss voll Juwelen als Roma; die zweite mit einer andern Art Kronenhelmes und mit dem Palmzweig, an die Vorgängerin sich haltend, ja gleichsam durch sie sich schützend, Gallia; ihr folgt Germania mit einer eigenthümlichen dreifachen Krone und einem Füllhorn voll Goldes; den Schluss bildet Sclavinia mit der Mauerkrone und einer goldnen Kugel.

Der Gedanke ist klar ausgesprochen: wir haben ein Bild der umfassenden Macht des deutschen Kaisers vor uns, dem Frankreich und Italien, die slavischen und die deutschen Völker huldigen, und der regiert unter dem Beistand geistlicher und weltlicher Kräfte.

Viel Ausdruck und Charakteristik haben die Gestalten nicht; die Bewegungen, obschon nicht schlecht intentioniert, sind zum grössten Theil unbeholfen und schwach; nur für die Majestät des Herrschers sind entsprechende Linien gefunden. Die eigentliche Bezeichnung liegt vorzugsweis in den Attributen. Der Kaiser soll schwerlich Bildniss sein, sondern nur der Repräsentant seiner Würde. Die Anordnung hat etwas Feierliches, Imponierendes; so dass das Bild, in colossalem Màsstab ausgeführt, eine überraschende Wirkung machen müsste, ja dass es colossal erscheint. Noch ist wenig Formenkenntniss zu spüren, und doch ist der Kopf des Kaisers nicht schlecht gezeichnet, und in dem Gefälte ist offenbar Verständniss. Der Styl erinnert an byzantinische Vorbilder, ist aber bereits unabhängig davon und zeigt sich vornehmlich im Hauptblatte selbstständig. In der Lage der Gewänder, dem Zuge der Falten, dem Gange der Linien gibt sich ein eigenthümlicher von Kleinlichkeiten durchaus freier Geschmack kund. Alles ist mit wenig bewegten, festen Umrissen gezeichnet. Der Farbenauftrag ist äusserst fein und rein; die Carnation blassgelblich oder röthlich. Die Erhaltung lässt nichts zu wünschen übrig; es ist kein neuer Pinselstrich hinzugethan.

Nach diesen Dedicationsblättern folgen nun die vier Evangelien, ein jedes durch ein Titelblatt und sieben Darstellungen illustriert. Zuerst Matthäus, im Nimbus auf einem Regenbogen sitzend, beide Arme erhoben. Darüber sein Engel in einem violetten Rundrahmen; dazu zwei gekrönte Propheten mit zwei Engeln; unter ihm Abraham mit zwei Engeln in einem gleichen Rundrahmen und Amos und Joel auch mit zwei Engeln; alles Halbfiguren. Noch sieht man in den Ecken unten zwei Männer aus einer Quelle trinken, in welcher das Evangelium Matthäi zu erkennen nicht schwer ist. Der Anfang des Evangeliums auf der Nebenseite ist stets ein kalligraphisches Meisterstück mit wundervollen Initialen.

Die Darstellungen des ersten der nachfolgenden sieben Blätter sind: Die Verkündigung, die Vermählung Mariä, die Geburt Christi, und die Verkündigung der Hirten; sämmtlich auf Goldgrund. — Zweites Blatt: Anbetung der Könige; unter einem Doppelbogen auf einem Throne sitzt Maria, das wenigstens sechsjährige, in Tunica und Mantel gekleidete Kind mit dem Evangelium in der Linken auf dem Schôss. — Drittes Blatt: Der Kindermord; oben Herodes und das Schlachten der Kinder; unten die Klage der Mütter, wobei eine derselben fünf lebendige Kinder in ihrem Mantel verbirgt, und ein Kind, das über die Stadtmauer geworfen wird, in der Luft erscheint. — Viertes Blatt: Taufe Christi, zweifache

Versuchung durch Satanas und Abzug des letztern, der als ein dunkelrothbrauner Mensch, nackt mit braunen Flügeln, schwarzen emporstrebenden Haaren abgebildet ist. Die Heiligenscheine sind durchgängig, wegen des Goldgrundes, grün. — Fünftes Blatt: Die Bergpredigt. Christus sitzt auf einem Thron, neben ihm die Apostel; in der untern Abtheilung ist sodann der Berg mit einem Baum auf seinem Gipfel und Volk zu beiden Seiten. — Sechstes Blatt: Erweckung von Jairi Töchterlein. — Siebentes Blatt: Die Uebergabe des Schlüsselamtes an Petrus, gelegentlich der Anrede: „Du bist Petrus! Auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen!“

Hierauf folgt Marcus und sein Evangelium. Er hat eine Schriftrolle über den Schultern und viele Bücher im Schôss, den Löwen über sich; um diesen Moses, Jeremias, Abdias, Jonas und Micha mit Engeln; zu seinen Füssen einige Greise, im Begriff zu schreiben.

Die Darstellungen aus dem Evangelium des Marcus sind auf dem ersten Blatte: Die Heilung des Aussätzigen und sein Dankopfer mit Tauben vor dem Hohenpriester. — Zweites Blatt: Christus beim Meeressturm schlafend, und wie er die Teufel in die Säue treibt, dass sie ins Meer springen, wobei die Deputation der Stadt, die sich den fernern Besuch des Wunderthäters verbittet, in der Ferne zu sehen ist. — Drittes Blatt: Der Tanz der Tochter der Herodias bei dem Gastmahl des Herodes, wobei es auf offenbare Balletkünste abgesehen ist. Die Tänzerin glänzt durch die contrastierendsten und koquettesten Bewegungen, mit zurückgelegtem Oberkörper, vorgestrecktem Unterleib, den Shawl in der Rechten, die Linke an der Krone auf dem Haupte, beide Beine weit gespreizt. In der untern Abtheilung des Blattes bringt sie das Haupt des Täufers der Mutter, während sein Körper hinter ihr liegt und der Henker daneben steht. — Viertes Blatt: Die Verklärung auf Tabor. Es sind ganz blasse Gestalten; in den Wolken wird die Hand Gottes sichtbar und Blitze fahren daraus hervor. Petrus blickt tiefgebückt und erstaunt auf; die Andern liegen erschreckt am Boden. — Fünftes Blatt: Die Heilung eines Blinden, im Beisein der Jünger und vielen Volkes. — Sechstes Blatt: Die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel.

Lucas hält mit hochemporgehobenen Armen den Himmel mit seinem Ochsen und den von Engeln umgebenen Propheten Ezechiel, David, Naum, Habacuc und Sophon. Zwei graugrüne Thiere saufen aus Quellen, die von seinen Füssen ausgehen. — Erstes Blatt: Die Heilung von Simons Schwieger und Austreibung von Teufeln. — Zweites Blatt: Erweckung des Jünglings zu Nain. — Drittes Blatt: Magdalena salbt dem Herrn die Füsse. — Viertes Blatt: Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung, wobei in der untersten Abtheilung des Blattes alles Volk hungrig aufschaut, während in der mittlern die Speise bereits genossen wird. — Fünftes Blatt: Der barmherzige Samariter; oben reitet der Reisende aus seiner Stadt, dann wird er von Räubern überfallen, mit Lanzen und Keulen verwundet und seines Pferdes beraubt; unten pflegt ihn der Samariter, setzt ihn — und zwar zur Vorsicht zwischen zwei Stangen fest gebunden — auf sein Pferd und gibt einem Wirthe Geld zur Verpflegung. — Sechstes Blatt: Das Gleichniss vom Weingärtner und dem unfruchtbaren Feigenbaum und die Heilung eines kranken Weibes am Sabbat. — Siebentes

Blatt: Christus weint über Jerusalem; darunter die Belagerung Jerusalems. — Achtes Blatt: Das Scherflein der Wittwe.

Johannes mit greisenhaftem, langem Barte, und mit der Linken den Himmel haltend, in welchem ausser dem Adler Daniel, Salomo, Haggai, Zacharias und Maleachi sitzen. Zu seinen Füssen sitzen Greise, welche schreiben. — Erstes Blatt: Die Erweckung des bereits verweseten Lazarus. Darunter die staunende Menge. — Zweites Blatt: Einzug Christi in Jerusalem; in der untern Abtheilung gehen die Apostel und Tücher werden auf den Weg gebreitet. — Drittes Blatt: die Fusswaschung Petri. — Viertes Blatt: Christus am Oelberg und Gefangennehmung. — Fünftes Blatt: Christus vor dem Hohen-Priester, die Verleugnung Petri, und Christus vor Herodes. — Sechstes Blatt: Christus am Kreuz im langen Purpurkleid, daneben die Schächer; Kriegsknechte mit Lanze, Schwamm und Würfeln; Maria und Johannes; Sonne und Mond verhüllen sich. Darunter Kreuzigung und Kreuzabnahme. — Siebentes Blatt: Auferstehung, nehmlich: die Engel auf dem Sarkophag und Christus vor Magdalena; darunter der ungläubige Thomas.

In demselben Pulte unter nro. 40 liegt ein Missale, das um 1014 geschrieben in dieselbe Folge der Bamberger Domschatz-Handschriften gehört, vielleicht aber ursprünglich dem Kaiser gewidmet war. Der Deckel enthält jenes ausnehmend schöne Elfenbein-Relief vom Tode Christi, das wir Bildnerei p. 1 dieses Bandes mitgetheilt haben. Im Innern sind die ersten Blätter vom Kalender eingenommen, dessen Randverzierungen, Blumen, Säulen sämmtlich in feinster, gediegenster Ausführung auf Goldgrund aufgetragen sind.

Auf dem elften Blatt (S. no. 3) steht König Heinrich im Krönungsornat und empfängt aus der Hand Christi, also „von Gottes Gnaden“, die Krone; von einem Engel die Lanze, von einem andern das Schwert. Die Heiligen Odalricus und Emmeramus leisten ihm für sein weltliches Regiment den Beistand der Kirche. Die Umschriften enthält unsre Bildtafel.

Auf der Rückseite desselben Blattes sitzt K. Heinrich (S. no. 4) auf einem goldnen Thron in einer phantastisch geschmückten, gewölbten goldnen Säulenhalle, die Hand Gottes über ihm; in seiner Rechten das Schild, den Reichsapfel mit dem Kreuz in der Linken; zu beiden Seiten Schildknappen, welche ihm Schwert, Schild und Lanze in Bereitschaft halten. Die vier weiblichen Figuren mit Krone und Füllhorn sind, analog dem zweiten Blatte und der darüber befindlichen Inschrift gemäss als die dem Kaiser huldigenden fremden Reiche anzusehen.

Diese beiden Blätter haben mehr byzantinische Zeichnung und Malweise, als die ersten, gehen aber doch auch schon in eigenthümliches Verständniss der Form ein. Die Carnation ist grünlich untermalt mit fleischfarbig aufgesetzten Lichtern und rothen Wangen. Der Kaiser hat offenbar Bildnisszüge. Der Farbenauftrag ist ausnehmend fein.

Sehr schön und geschmackvoll sind die goldnen Initialen des Buchs mit ihren Verschlingungen; die wenigen Miniaturen aber, welche ausserdem der Codex enthält, sind von roher byzantinischer Arbeit und wenigstens ganz roh übermalt.

MARIA IM ROSENHAG

von Meister Stephan.

20 Zoll hoch, 15 Zoll breit.

Der Meister des Cölner Dombildes, durch A. Dürers Tagebuch von der niederländischen Reise unter dem Namen Stephan bekannt, ist unbedenklich einer der grössten und bedeutendsten Meister der altdeutschen Malerschule. Mit ihm (und seinen ungenannten und wenig ausgezeichneten Schülern) schliesst sich im ersten Drittel des 15. Jahrh. die Periode des Idealismus für die Maler von Cöln und es werden alsbald die Einwirkungen sichtbar, welche von den Brüdern van Eyk in Gent und Brügge ausgegangen. Die materielle Wahrheit, die äussere Uebereinstimmung seiner Gestalten mit dem wirklichen Leben tritt bei ihm noch weit zurück hinter den Ausdruck der Seele, und statt individueller Charakterzüge von Personen begnügt er sich mit den allgemeinen von Eigenschaften und Stimmungen. So zeichnet er Frömmigkeit und Heiligkeit, Anmuth und Milde, Demuth und Würde etc. mit grosser Bestimmtheit, ohne dass es Einem einfällt, in den Trägern derselben bestimmte Personen zu erkennen, Nachbilder nach dem Leben zu sehen. Mit Vorliebe überlässt er sich den weichen Gefühlsstimmungen, wie er auch nach und nach in eine immer weichere, süssere und fast verblasene Malweise übergegangen ist. Innige Andacht tiefer Seelenschmerz, heilige Unschuld, Herzensgüte und himmlische Seligkeit erfüllen zumeist seine Phantasie, männliche Kraft, stürmische Leidenschaft liegen ihm fern; am fernsten aber das Böse, die Verbrechen und mit ihnen die Hölle. Und so gleicht er in allen Zügen seines künstlerischen Charakters seinem unsterblichen Zeit- und Kunstgenossen jenseit der Alpen, dem Fra Beato Angelico da Fiesole und übertrifft ihn nur in technischer Geschicklichkeit, in der vollkommenern Behandlung der Farben und der besseren Abrundung der Gestalten.

Wir haben nur noch wenige Gemälde des Meister Stephan * und sind nicht im Stande, die Zeitfolge derselben genau zu bestimmen; nur scheint er von einem lichteren Farbenton allmählich zu einem tieferen übergegangen und im Umriss und der Modellierung immer weicher geworden zu sein. Unter allen mir bekannten Bildern aber desselben erscheint mir keines so vortrefflich, so vollkommen der Ausdruck seines künstlerischen Wesens, als jene Madonna im Rosenhag, welche durch testamentarische Bestimmung aus der Verlassenschaft des Banquiers Hrn. Herwegh in Cöln in das dortige städtische Museum übergegangen ist, und von welcher wir hier eine Abbildung geben. Es ist eine der frühesten Ausführungen jener lieblichen Phantasie, welche die Hütte, in der das Christuskind geboren

---

* S. E. Förster's deutsche Kunstgeschichte Bd. 1. p. 211.

ward, in eine Rosenlaube verwandelt, oder statt des Thrones, auf welchen ihn mit der heiligen Mutter die gläubige Verehrung erhoben, einen umfriedeten Rasenteppich wählt, Beide auf Erden und unter natürlichen Menschen heimischer zu machen. Von der spätern Bearbeitung derselben Idee durch M. Schongauer haben wir bereits Mittheilung gemacht. * Das Bild Meister Stephans dürfte von keinem übertroffen werden in Sinnigkeit, Lieblichkeit und religiös-poetischer Stimmung. In weitem, faltenreichem, lichtblauem Mantel und Unterkleid von derselben Farbe, geschmückt mit einer Krone von Perlen und Edelsteinen und an der Brust mit dem Einhorn, dem Sinnbild der Jungfräulichkeit, sitzt die Himmelskönigin auf blumigem Rasen. Lang wallt das goldne Haar über ihre Schultern herab; auf ihrem Schoosse sitzt, ganz unbekleidet, aber mit beiden Händen von ihr gehalten das heilige Kind, das in seiner Linken einen Apfel hat. Hinter der Mutter bildet eine aus Holz und Rasen zusammengefügte Bank eine Art Gehege, darüber sich, von Stangen gehalten, aufrankende Rosen zur Laube vereinigen. Um die Rasenbank und auf dem Rasen bis an den Rand des Vordergrundes ist ein Kranz der allerlieblichsten Blumen gelegt, wie sie auf Erden nicht wachsen, eine bunte Engelschaar, voll Lust und voll Eifer, dem Christuskinde Freude zu bereiten. Der eine bietet ihm Aepfel dar, der andere pflückt ihm Rosen zum Straus, und wieder andre falten die Hände in andächtiger Verehrung. Die grösseren Engel aber, zu beiden Seiten im Gras gelagert feiern es mit Saitenspiel und Gesang, mit Lauten, Harfen und Orgelton. Wie erdenfrühlingsfrisch aber auch Blumen und Gras uns anlachen; es ist doch nicht so irdisch gemeint. Einen Blick in den Himmel will uns der Künstler thun lassen, dessen Goldglanz den ganzen Hintergrund bedeckt. Den Vorhang, der den Himmel verhüllt, halten links und rechts freundliche Engelkinder zurück, so dass wir auch das von Cherubim umschaarte Antlitz des ewigen Vaters sehen, der segnend zu dem Kinde niederblickt und den heiligen Geist auf es niedersendet.

Kindlich reiner und lieblicher kann die Phantasie eines Künstlers nicht sein, als in diesem Bilde, und doch ist die Form, in der sie sich ausspricht, so ernst und feierlich als möglich. Wie würdevoll ist die ganze Erscheinung der heiligen Jungfrau, ihre Haltung und Bewegung! Wie streng ist das Gesetz der Symmetrie eingehalten für die Anordnung im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen! und all das hindert nicht, dass sich in den mannichfachsten Bewegungen Freude, Liebe und Entzücken, Lust der Musik und andächtige Hingebung aussprechen und dass sich ein wahres Zauberspiel von himmlischen Reizen vor uns aufthut.

Dazu ist das Bild so zart und duftig gemalt, und doch von so unbestimmter, ja unvollkommener Zeichnung, dass man, als wär's ein Traumgesicht, kaum die Umrisse festhalten kann, und immer nur den wunderbaren, Alle belebenden Ausdruck der Seele und Seligkeit klar empfindet.

---

* Malerei p. 11.

ST. JOHN BAPTIST

Schoosse

Rasen zusam-

aufrankende Reben

zu be-

aus, und

aber, zu

uns

Vorhang, der den Himmel

segnend

ST. JEAN BAPTISTE
par B. Zeitblom.

ST. JOHN BAPTIST
by B. Zeitblom.

T. O. Weigel. Leipzig.

E. Förster gez. H. Walde gez.

DER TOD MARIAE
VON BURG LICHTENSTEIN.

LA MORT DE LA STE. VIERGE
dans le Château de Lichtenstein.

THE DEATH OF THE VIRGIN
at Lichtenstein Castle.

T. O. Weigel. Leipzig.

Druck v. Th. Zehl jr. Leipzig.

Ch. Riggenbach gez. B. Petzsch. gest.

VOTIVTAFEL

EX-VOTO au Musée de Bâle.

AUS DER KARTHÄUSERKIRCHE ZU BASEL.

EX-VOTO in the Museum at Basel.

T.O. Weigel. Leipzig.

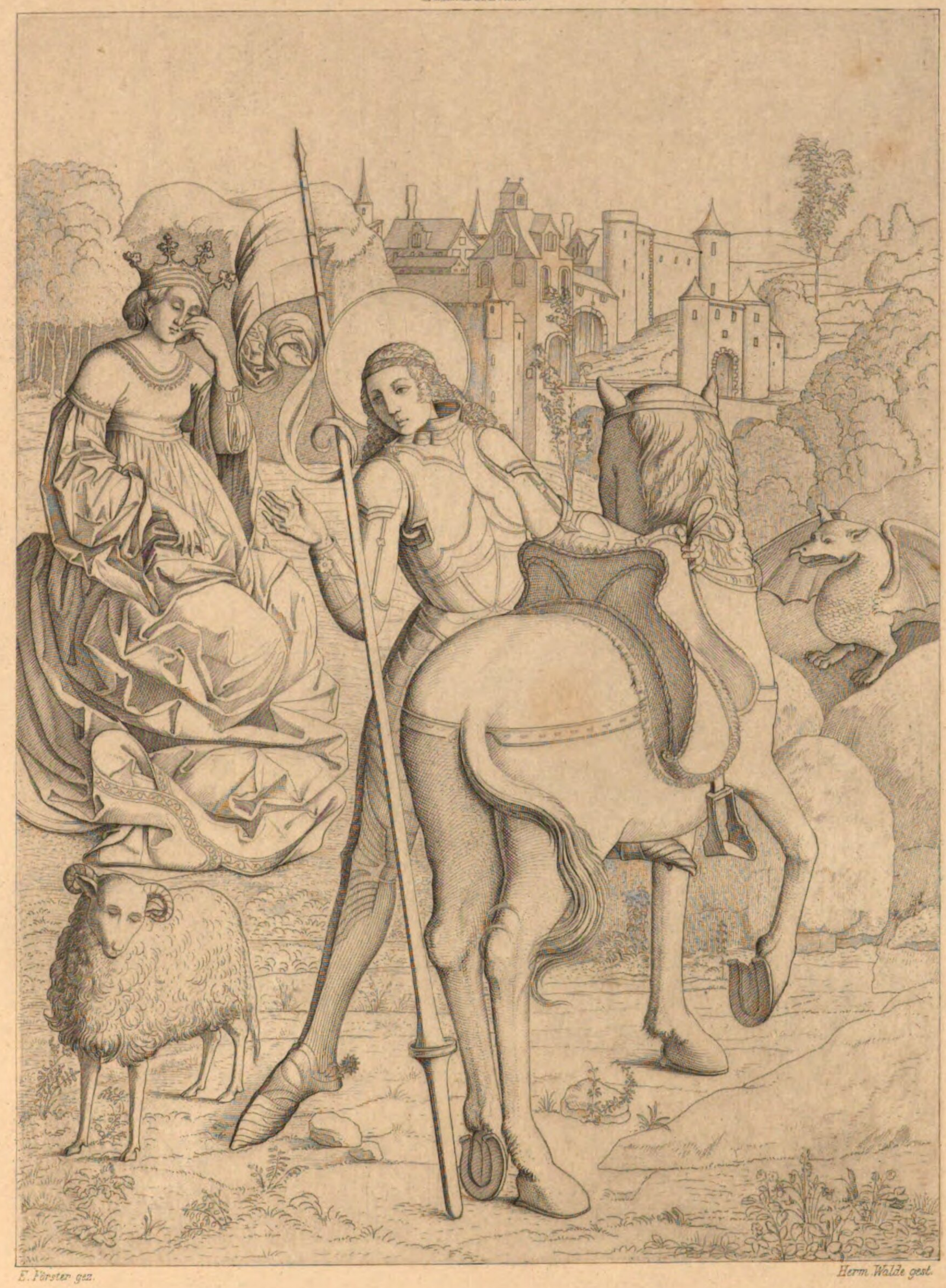
F. Förster gez. J. Burger gest.

ST. GEORGE
par C. Vos.

S. GEORG
VON C. VOS.

ST. GEORGE
by C. Vos.

T. O. Weigel. Leipzig



E. Förster gez. Herm. Wilde gest.

ST. GEORGE
par C. Vos.
2.

S. GEORG
VON C. VOS.
2.

ST. GEORGE
by C. Vos.
2.

T. O. Weigel. Leipzig.

R. v. Retberg gez. *L. Friedrich gest.*

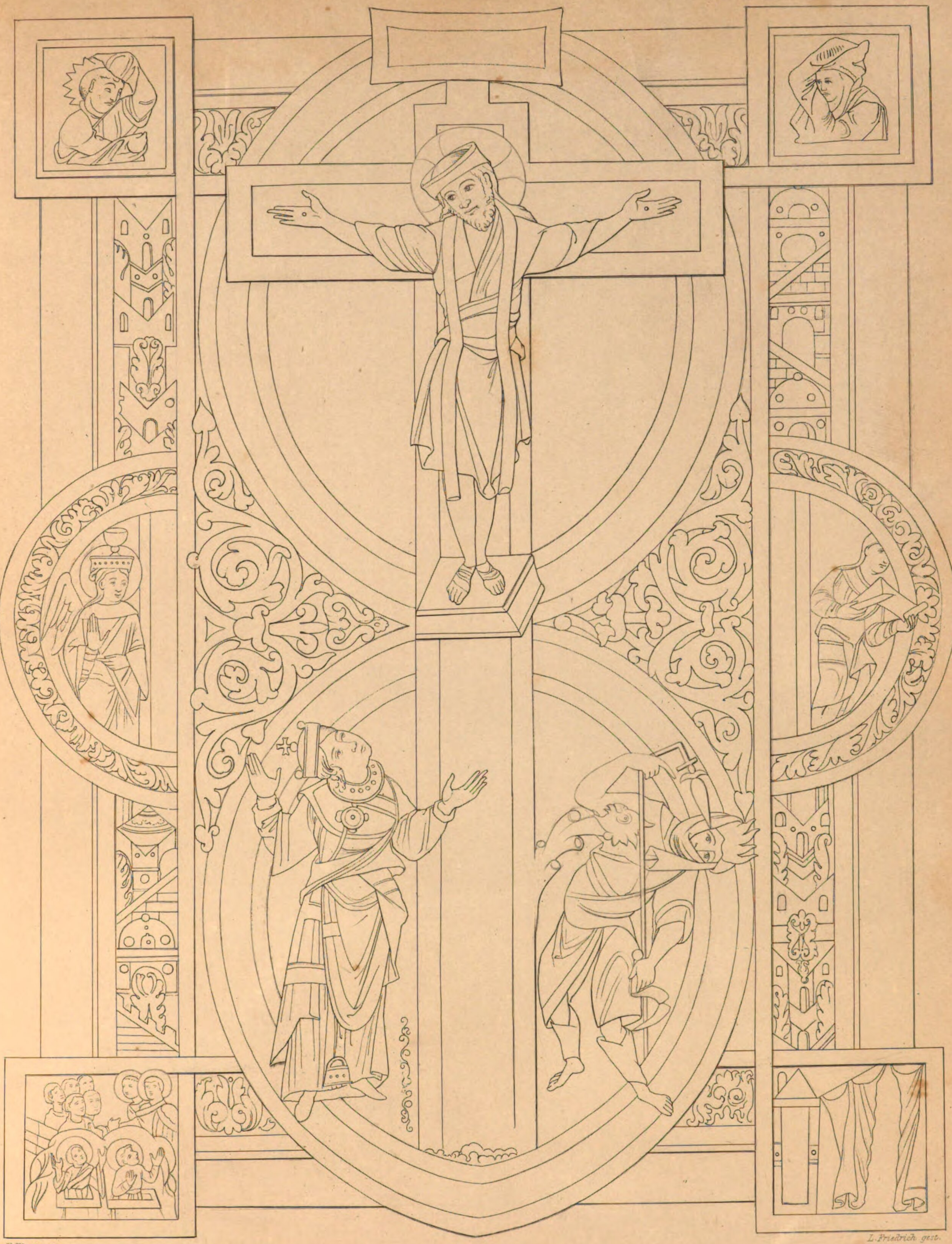
MARIA IM ROSENHAG

VON M. SCHONGAUER.

LA STE. VIERGE À LA HAIE DE ROSIERS.
par M. Schongauer.

THE VIRGIN IN THE ROSE-HEDGE.
by M. Schongauer.

T. O. Weigel Leipzig



E. Förster gez. L. Friedrich gest.

MINIATURE
dans la Bibliothèque Publique à Munich.

MINIATUR
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.

MINIATURE
in the Public Library at Munich.

T. O. Weigel. Leipzig.

E. Förster gez. *H. Schütz gest.*

MINIATUREN

MINIATURE
dans la Bibliothèque Publique à Munich.
1.

AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ
XI. JAHRH.
1.

MINIATURE
in the Public Library at Munich.
1.

T. O. Weigel . Leipzig.

E. Förster gez. H. Schultz gest.

MINIATUREN
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ
XI. JAHRH.
2.

MINIATURE
dans la Bibliothèque Publique à Munich.
2.

MINIATURE
in the Public Library at Munich.
2.

T. O. Weigel . Leipzig.

E. Förster gez. *H. Schütz gest.*

MINIATURE
dans la Bibliothèque Publique à Munich.
3.

MINIATURIEN
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ
XI. JAHRH.
3.
T. O. Weigel. Leipzig.

MINIATURE
in the Public Library at Munich.
3.

E. Förster gez. H. Schütz gest.

MINIATURE
dans la Bibliothèque Publique à Munich.
4

MINIATUR
AUS DEM BAMBERGER DOMSCHATZ.
4.
T. O. Weigel. Leipzig.

MINIATURE
in the Public Library at Munich
4

Elkan u. Seiberts gez. H. Walde gest.

MARIA IM ROSENHAG
VON MEISTER STEPHAN.

LA VIERGE À LA HAIE DE ROSIERS
par Maître Étienne.

THE VIRGIN IN THE ROSE-HEDGE
by Master Stephen

T. O. Weigel, Leipzig

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst, 1800-1885

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit

Bd.: 2

Leipzig (1856)
2 Art. 23 fb-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10621698-0